محمـــد الجـــزائـــري

آلـــــة الكــــلام (النقديــــــة..)

دراسات في بنائيّة النص الشعري

من منشورات اتحاد الكتاب العرب
١٩٩٩

البريد الالكتروني: Email : aru@net.sy

الانترنيت : Internet : unecriv@net.sy

□□

❍ أقواس:

- *« إن في كل مقام من المقامات المعلومة هناك مفهوم غير مفهوم..»*

-الحلاج

- *« كل خطاب حجاب..»*

محي الدين بن عربي

- *« الفعل بتول، حر، حتى في تكراره..»*

-رينيه شار

- *« أرفض بقوة حضارة الحديد،*
وأصر على حضارة الإنسان»

-بول ريكور

- *« كن جديراً بما تحلم..»*

أوكتافيو باز

❍ أسئلة:

- ***هل الموقف الفكري شرط في (النقدية)؟***
- ***هل (الضدية) السير باتجاه نجمة، ولا شيء غير ذلك. شرط؟***
- ***وهل المزاوجة بين ما هو (معرفي) وما هو (معياري) نزوع؟***

❑❑

القســـــــــــم الأول:
انتمـــــاءات الـــنص

النقدية: نزوعاً واتجاهاً

« نحن نكتب بجاذبية المستحيل الواقعي.»

محمد الجزائري

❑❑

- ١ -

-تتسع العبارة في التوصيل، إلى فتح التفصيل.. فهل يتجه النقد (العراقي) الحديث إلى درب "العقلنة" مهملاً ما أُصْطُلِحُ عليه بـــ "النقدية" كأسلوبية تعبير جمالي/ معرفي، عن موقف يفيض به /الخطاب النقدي/ في بحثه التفصيلي داخل بنية النص؟

معروف أن التوفر على (الجمالي) كعلاقة مع (اليقين الفكري) شكّل مكابدة مزمنة لدى منتج النص الإبداعي، في الزمان والمكان، كي يحمل (النص) رسالته.

وكان على النقد الأدبي أن يلاحق ثراء الإنتاج الإبداعي ويتوغل به، تعليلاً وتحليلاً وتطبيقاً واستنتاجاً. ليجد في ذاته، مقارباً جمالياً وفكرياً، وأن يتحاشى السقوط في المسلمات الفلسفية المجردة- كتنظير- كي يتخلص من وهن النظرة الأحادية التي سادت النقد الخمسيني -مثالاً!

ولم تكن هذه المسيرة - المهمة- يسيرة في الستينات، إذ بدت الفجوة في عدم تتبع المعطى المنهجي للنقد العربي القديم، تواصلاً مع الحاضر، اجتهاداً وإضافة، ثغرة في (خبرة) الناقد الشاب آنذاك.

على الضد من حالة نقادنا الأفاضل من جيل الرواد -كالدكتور علي جواد الطاهر (عراقياً)، والدكتور إحسان عباس (عربياً)، اللذين توفرا على قراءة منهجية التراث النقدي العربي، لمعرفة ما وراء (الآمدي والجرجاني وابن الأثير -كنقاد تطبيقيين-، والفارابي وابن سيناء وابن خلدون- كنقاد نظريين-، حسب د. إحسان عباس- في الفترة ما بين القرن الثاني للهجرة إلى القرن الثامن الهجري..) والتوفر على دراسة استقرائية جديدة للنقد الأدبي لدى السلف التاريخي، منذ النقد الذي (ولد في حضن الاعتزال: كالجاحظ، بشير بن المعتز، الناشيء الكبير) والمتأثرين به -آنذاك- سواء أكان التأثير موجباً أو سالباً (ابن قتيبة، ابن المعتز) حيث (كان الاعتزال يعني الاحتكام إلى العقل) حتى مجيء (الأصمعي) ليقوم لديه (النقد المنظم) حيث أحس (ببعض المفارقة التي أخذت تبدو في أفق الحياة الشعرية، غير أنه بدلاً من أن ينظر إلى المشكلة في ضوء تطوري -يؤكد د. إحسان عباس- نظر إليها من خلال موقف ثابت.. وكان (ابن

سلاَّم) أشد حصة بالنقد المدروس من (الأصمعي) الذي التصق بالرواية واللغة التصاقاً شديدً.. لكن (ابن سلاّم) يشبه (الأصمعي) أيضاً في كونه حصر رؤيته ضمن ذلك الثبوت الذي مثله الشعر الجاهلي والإسلامي، وهو كالأصمعي، يرى الشاعر: "فحلاً أو غير فحل" مع أنه يزيد عليه في أن "الفحولة درجات"، ومن ثم كانت نظريته في (الطبقات) حيث مزج بين (النقد) و(التاريخ الأدبي) وأقام الثاني فهماً على قاعدة نقدية دون أن يهتم كثيراً بالتعليل في اختيار تلك القاعدة..)

أما (الجاحظ) –يؤكد د. إحسان –فقد (نفى الأصمعي وسائر الرواة من خبر النقد، إذا كان يحس أنهم قصروا عن الوعي بالمفارقات الكبرى التي وجدت حياة الناس والشعر، أما هو فلا يستطيع أن يغض الطرف عن ذلك الصراع بين القديم والمحدث، أي التغيير الذي يطرأ على ذوق جيلين، وهو على وعي شديد بأن الشعر أصبح من نتاج غير العرب، وأنه أصبح قسطاً مشتركاً بين الحاضرة والبادية. ولهذا كان (موقف) الجاحظ النقدي شيئاً (جديداً) بالنسبة لما تقدمه، أي أنه لاحظ أثر (الجنس) و(البيئة)..

وهكذا لم يكن نقد الجاحظ سوى مكمل لنشاطه الفكري عامة)

ولذا قضى (النقد الاعتزالي): (ألاّ تفضيل لقديم على محدث في الشعر، وإنما هناك محض الحُسن ومحض القبح، والعقل هو المرجع الأخير في التذوق)(١). ذلك هو أساس النقد الأدبي آنذاك.

ولكن تراثنا النقدي أوجد سلفاً للبنيوية متمثلاً بالنقد الأدبي وعلم البلاغة. إذ حفل تاريخنا الأدبي بمحاولات منهجية لتأصيل عملية تذوق الشعر ونقده، فمحاولات (قدامة بن جعفر) في تمييز (جيد الشعر) من (رديئه) استناداً إلى (علم الشعر) خلصه من فوضى الأحكام النقدية.

هذه المحاولة تعتبر (من أولى المحاولات التي يمكن أن تصب في فهم محاولة بنية الشعر بعيداً عن الأحكام الانطباعية)(٢)

ولقد تواصلت هذه المحاولات المنهجية في القرن الرابع الهجري كما تمثلت في كتابات (الآمدي) في (الموازنة) والقاضي علي بن عبد العزيز (الجرجاني) في (الوساطة) وأبي هلال العسكري في (الصناعتين).

وفي القرن الخامس الهجري استمرت الجهود حثيثة في كتابات (ابن رشيق القيرواني) المتجسدة في كتابه (العمدة)، وابن سينا..

ويعتبر عبد القاهر (الجرجاني) أهم كاتب وناقد قريب من المنهج البنيوي

في صورته الحديثة، كونه أسهم بنظريته حول (انتظام الكلمات داخل النص): (نظرية النظم)، في تقديم إضاءة منهجية على درجة كبيرة من الخطورة، ولها ريادية لا تنكر، كما في كتابه (أسرار البلاغة)(٣).

والملاحظ أن (الجرجاني) انطوى على إدراك عميق لفاعلية البنية في الشعر، كما أنه يذكر في زمن مبكر- هو القرن الخامس الهجري- أحد المصطلحات البنيوية الحديثة، ألاّ وهو مصطلح "النسق /System" أو: (النظام)، وهو بذلك يكون -حقاً- أهم النقاد العرب الذين كانت إسهاماتهم الفكرية والنقدية سابقة لزمانهم.

فإذا كان الجرجاني (عبد القاهر) (قد وقف عند حدود (الصورة الجزئية) و(المبنى الجزئي) فنظر في (نظمه): أي (بنيته)، وكيفية تشاكل (المعنى) و(المبنى)، فإن ناقداً آخر هو (حازم القرطاجي) سينتبه إلى أهمية
(علم البلاغة) بوصفه علماً بالكليات التي تتجاوز مبنى الجملة فيقول: "معرفة طرق التناسب في المسموعات، والمفهومات "لايوصل إليها بشيء من (علوم اللسان) إلاّ بالعلم الكلي في ذلك وهو علم البلاغة"(٤) ولعل (رولان بارت) يتطابق في هذا الرأي من (حازم القرطاجي) و(الجرجاني) في تأكيده على (علم البلاغة) أساساً في (النقد البنيوي).

ولكون أوسع المناهج وأكثرها انتشاراً في تحليل النصوص هي (تلك التي تعنى بدراسة إطار الأدب ومحيطه وأسبابه الخارجية، غير أن (الدراسة الخارجية) في سعيها إلى تفسير النصوص الأدبية في ضوء سياقها الاجتماعي والتاريخي وقعت في شرك الشرح التعليلي، أي شرح الأصول التي انبثق منها الأدب ووقفت حائرة أمام وصف الأثر الأدبي بالذات وتحليل بنياته وتقويم مدلولاته، ولا شك أن التاريخي كله وعوامل المحيط كلها مجتمعة لتصوغ الأثر الأدبي، لكن المشكلات الفعلية في تحليل النصوص تبدأ حين نقوّم ونقارن ونعزل العوامل الفردية التي يفترض فيها تحديد العمل الفني عن العوامل التي تحدد أطره الخارجية.

إن دارسي النصوص الذين يستخدمون المناهج الخارجية في دراسة الأدب يسعون إلى تأسيس نوع من العلاقة السببية والحتمية بين الأثر الأدبي وكاتبه وبيئته وإسلافه.. ولكن حين بزغ تاريخ الأدب الحديث، وهو على علاقة وثيقة بالحركة الرومانسية، التي لم تستطع أن تهدم (النظام النقدي) الكلاسيكي (أو: النظام النقدي للكلاسيكية) إلاّ بالحجة القائلة أن الأزمنة المختلفة تتطلب مقاييس

مختلفة، غدا في القرن التاسع عشر، الشرح عبر الأسباب (كلمة السر السحرية)، وبخاصة في السعي لمضاهاة العلوم الطبيعية، أضف إلى ذلك إن انهيار النظريات (الشعرية) القديمة، وما رافق ذلك من تحول الاهتمام إلى الذوق الفردي للقارئ، عزز الاقتناع بأن (الفن) لكونه من حيث الأساس غير عقلاني، يجب أن يترك للتذوق.

-(وفي مطلع القرن العشرين حدثت ردات فعل على المناهج السابقة تجلت في التحريض على دراسة الأدب من الداخل والتركيز، أولاً، وقبل كل شيء على الآثار الأدبية ذاتها.. وهكذا بدأ الاتجاه (الألسني) في تحليل النصوص مع (الشكلانيين الروس) الذين رفضوا -كما هو معلوم- اعتبار الأدب نقلاً لحياة الأدباء وتصويراً للبيئات والعصور، وصدىً للنظريات الفلسفية والدينية، ودعوا إلى البحث عن (الخصائص) التي تجعل من الأثر الأدبي (أدبياً)، أو بكلمة أخرى: البحث عن (البنى الحكائية) (والأسلوبية) و(الإيقاعية) في الأثر الأدبي من خلال البحث عن (تطور) (الأشكال) البدائية وتحولها إلى أشكالها الأولى في الأدب الحديث.

وسار هذا الاتجاه على الخطى نفسها مع (الشكلانيين الألمان) الذين اهتموا بوصف الأنواع البدائية: (حالة الضمير/ الحكاية/ المثل..) ووصف (سجلات الكلام) والتركيب (البنيوي) للحكايات، وتوطد هذا الاتجاه في البلاد الانكلوسكسونية مع النقاد الجدد أتباع (أي. أ. ريتشارد) الذين ركزوا على دراسة (النصوص الشعرية) وعلى عمل (المعنى) و(الصورة) فيها.

واشتهر، كما هو معروف، اتجاه الأدب من الداخل في فرنسا مع عالم الأنثروبولوجيا (كلود ليفي شتراوس) وعالم المعنى (غريمس) اللذين وجها جهدهما باتجاه دراسة (النظم) في (الشعر) و(البنية النصية) في (النثر).

وإذا كانت دراسة الأدب من الخارج تركز أساساً على دراسة (الظروف) المكيّفة للأثر الأدبي، وإذا كانت دراسة الأدب من الداخل تركز على (وصف) (البنية) (الخاصة) فإن (الألسنية) عنت بوصف (اللغة) وتفسير سيرورتها على كل المستويات: (الصوتية/ التركيبية/ الدلالية)، فأوجدت تقنيات خاصة، وخلصت الأدب والتحليل الأدبي من الاتكال على مبادئ علم النفس والاجتماع والأيديولوجيات الدينية والسياسية، فأعطته شيئاً من الاستقلال الذاتي على أساس أن قوام الأدب، أولاً، وقبل كل شيء، هو (اللغة الإنسانية)،... و(الألسنية) في الأساس، هي: (الدراسة العلمية لهذه اللغة وتمظهرها الحسي من خلال الكلام العام).

وهكذا تعامل (الألسنيون) مع النص الأدبي- ومع الجملة- بمستويات يتداخل بعضها في بعض ويترابط، وهي بذلك تكشف عن وظيفة كل مستوى، ودلالته منفرداً ومجتمعاً، مع غيره من المستويات:

(إن نظرية المستويات هذه تتمظهر على كل صعيد النص من خلال:

مستوى الوظائف /مستوى الأعمال/ مستوى السرد/ مستوى المعنى.. في نسق متكامل)(٥).

وهكذا، وإزاء ذلك، لا بد أن يتحرك النقاد (الستينيون)، لاحقاً، خارج مناهج "الوصفية"، و"الانطباعية"، و"التفسير المادي/ التاريخي".. التي سادت نقد الخمسينيات متمثلاً بنماذج كتابات (د. محمد مندور) و(د. محمود أمين العالم) و(د. عبد العظيم أنيس)، و(رئيف خوري) و(د. حسين مروة) عربياً، و(د. علي جواد الطاهر) و(حسين العلاق) و(عبد المجيد الراضي) و(علي الشوك) وومضات (ناظم توفيق) وآخرون.. (عراقياً)، التي امتدت إلى السبعينيات حيث إشتق الستينيون لأنفسهم طرائق بحث لتعميق منهجهم (السوسيولوجي).

كما أصبحت كتابات الرعيل الأول: (حسين الرحال، ومحمود أحمد السيد) بالنسبة لهم، ذكرى بعيدة، ليطلعوا شيئاً، فشيئاً على ما قدمته الترجمات في المكتبة العربية، منذ مطلع السبعينات، من كتب تضيء المناهج الحديثة في الغرب، كالبنيوية والألسنية، فازداد اهتمام بعضهم بها درساً ومتابعة أواسط الثمانينات، وحتى وقتنا الراهن، حيث إلتحق نقاد شباب بهذه المناهج الحديثة، سعياً وتطبيقاً، في محاولة لخلق "المشروع" النقدي الحداثوي العراقي الجديد، جوار الدراسات التي أولت النظرة المقارنة بين المناهج الحداثوية وشتات النقد العربي القديم، مكانة في البحث والتقصي والإضاءة والإفادة، في محاولة لخلق مقارب نقدي عربي يمازج بين التراث والمعاصرة في الخطاب النقدي.. في حين استمر استاذنا الجليل د. علي جواد الطاهر (حتى رحيله الأبدي) يعمق في منهجه (الإنطباعي) على وفق (ذائقته).

وتوجه علي الشوك إلى آماد أخرى في البحث والتقصي (اللغوي/ الميثولوجي)، وصمت آخرون من الرعيل الخمسيني غياباً أو وفاةً..

وهكذا تحمل (الجيل الستيني) الممتد إلى حاضرنا الراهن، مع شباب النقاد، الذين تأكدت لديهم رغبة (الدرس النقدي) أكاديمياً، في الحقول المعرفية، جامعياً، على وفق المناهج الحديثة، ليتوصلوا مع المعطى النقدي (الجديد) درساً وبحثاً

وتطبيقاً، استطاع المثابرون منهم التوفر على (أسلوبية) تجلت فيها (النقدية) في محاولة للارتقاء بالأثر النقدي إلى مرتبة (نص إبداعي) دون مصادرة جهد الرواد، والاتجاهات التالية، أو الاستخفاف بهما، وإن تشابكت، أحياناً، المناهج، أو احتدم النقاش تحيزاً لها ودفاعاً عنها، حتى تتأكد "المنهجيات" وتتأصل في التطبيق، على وفق آلية واضحة، وإجرائيات ملموسة.

-٢-

٢- يذكّرنا د. إحسان عباس بأن (النقد لا يقاس دائماً بمقياس الصحة أو الملاءمة للتطبيق، وإنما يقاس بمدى التكامل في منهج صاحبه) مستشهداً بمنهج مثل الذي وضعه (ابن طبطبا) أو (قدامه): (قد يكون مؤسساً على الخطأ في تقييم الشعر، حسب نظرتنا اليوم، ولكنه جدير بالتقدير لأنه يرسم أبعاد موقف فكري غير مختل).

وعن (هذا الموقف) يبحث دارس النقد (ليدرك الجدية والجدة لدى صاحبه في تاريخ الأفكار) إذاً:

١-موقف

٢-جدة أو جدية

٣-أفكار

هل يصلح هذا المثلث، في سياق أسلوبية الناقد، لغةً وتناولاً وطرائق نظر ومعالجات، جوهر وشكلَ و(آلية) النقدية: نزوعاً واتجاهاً؟ كتأصيل خصوصية ذاتية لدى هذا الناقد الأدبي أو ذاك في اتجاه الحداثة؟

أم نعتمد (الضدية) للإطروحات والمناهج السابقة، أساساً؟

على قبر (مارتن هيدجر) كتابة، إكتسبت معنى (الضدية) تقول:

"السير باتجاه النجمة.. ولا شيء غير ذلك"

بمعنى: (تخطي المصالحة مع المحيط)، فالمصالحة -حسب هيدجر- "بداية إختيار النهاية". لقد بنى هذا الفيلسوف موقفه على وفق (التخطي) الغريب، الخالص، اللامحدود، نحو (الأعلى) و(اللامحدود) في آن، مؤسساً خطابه الفلسفي على ثلاثية:

-إن الفكر- أولاً- لا يأتي بالمعرفة مثل العلوم!

–وإن الفكر –ثانياً– لا يأتي بالحكمة العلمية!

–وإن الفكر –ثالثاً– لا يمنحنا القدرة على الفعل مباشرة!

ذلك هو (جوهر) سلسلة المحاضرات التي ألقاها عام ١٩٥١ (مغيباً جوهر الفكر ذاته) (مجلة العرب والفكر العالمي/ نصوص ما بعد البنيوية/ دراسة س.ج شميدت/ وروبير دفور داني/ لترجمة مركز الإنماء القومي /باريس/ العدد التاسع –شتاء١٩٩٠) فهل يعنينا (ميشيل فوكو) في (تأويل التأويل) حيث يطرح مقارناته الفلسفية مع جماعات (فرانكفورت) و(باريس) الذين (يفرضون الغياب) –عملياً– على نقيض (هيغل) الذي جعل (الفكرة المطلقة موضوعاً في تواتر (الحضور /الغياب)؟ هذه الفلسفة الذرائعية التي يشيعها (الغرب) في الخطاب الفلسفي والنقدي، تشكل جوهر (الضدية) بتشكيل (خطاب مغيبّ لنص مغفل).

العرب المغربة، وبعض الأخوة في العراق، إلتقطوا ذلك، واشتغلوا عليه، شكلانياً، مما خلق (إشكالوية) في معنى (تأكيد الحضور الفكري) كونه الأساس في تأصيل (الذاتية الثقافية) لشعبنا في مواجهة التحديات، وبالذات تحديات الغرب في خطابه الفكري الفلسفي.

(النقد) هو وجه رؤيوي جهير في الخطاب المعرفي، يستطيع، حسب اعتقادنا، تحديد (معايير) واضحة في (المنظومات)/ في (الرمزي) و(التمفصلي) و(التفرد) و(التتابع)(٦).. الخ

ولأن (الحداثة) ليست (تعديل بنى شكلية أو تطويع لغة)، حسب، بل هي – كافتراض أولي – (تخترق المألوف إلى أبعد)، فهي: (غوصٌ في المعنى/ تفتيت الجملة إلى مفاجآت، حيث الشعر الجديد –مثالاً– يتحرك داخل القصيدة على وفق هذا السياق والمنطق، مثل إستفهام متجدد باستمرار، متوجهاً إلى سر الذات وآلامها، تبلغ فيه الكتابة حالة من الكثافة حتى يمكن أن تؤخذ على أنها (إنفصال) كشعر: أدونيس، خليل حاوي، يوسف الخال، انسي الحاج، أبي شقرا،.. ونتاج الثمانينات– عندنا في العراق).

وهذا يعني –منطقياً أيضاً– أن القصيدة الحديثة تنهج إلى (ضدية) محيط، وعلاقات وأشكال سالفة،.. لكن ذلك لا يعني إلغاء (فكريتها).

ولأن (الإنتساب) سابقاً– يقول جمال بن الشيخ(٧)– إلى (أهمية الفعل المتألم) لا يعرف الحدود، فإن (حركة الكتابة الحديثة) تجاوزت مهاد محاولات مدرسة المهجر، وأبولو، والديوان، مذ أعلنت مغامرتها (الضدية) منذ العام

١٩٤٧ بفعل ذلك المثلث الريادي: السياب /البياتي/ نازك الملائكة، ومع ذلك وامتداداً حتى (الستينات) –ثم عودة– إلى عقد (الثمانينات) إبان الحرب العراقية –الإيرانية. حيث (المنشد المقاتل) يأتي (بالحماسة) إلى ضفة (الخطابة) تبسيطاً في تركيب الجملة التي راحت تتنفس على إيقاع الكلام الشفوي تماماً مثل (الشعر القبلي القديم) وشعر (الأرض المحتلة):

درويش /القاسم/ زياد/ فدوى.. مع مجاورة (الشاعر الهامس الباطني) الذي –تأثراً بحداثوية الغرب –راح يفتت (الجملة) إلى (مفاجآت) و(يغوص في المعنى) كما أشرنا

تؤخذ على تلك (الكتابة) كونها (انفصال)– كما في أغلب قصائد النثر عربياً– هذه الحالة (الضدية) قابلها المجتمع (بضدية) أخرى. "كونه عرف وظيفة الشاعر. وهو لدى العرب عموماً: رجل على ذمة الجمهور.. فرفضوا، إذ من العسير على المجتمع –وهو يعتبر الشاعر (سيد الكلمة) –إلاّ يسخرها لخدمة المجموعة، بخاصة، عندما تشعر بالشقاء أو بأنها مهددة!"(٨)

بعض الشعراء التقطوا هذه الومضة في (الضدية)، وحاولوا في آن، اعتبار أنفسهم على ذمة الجمهور، ضميراً، لكنهم في ذات الوقت (يعارضون) الإطار الخانق الذي قدمه الشعر التقليدي والرومانسي، معاً.

هذه الرؤية المعقدة، تتبنى (ضدية) موقف، فني، جمالي، وفكري، يقيني، تتماثل في ذات الوقت، مع كون (الحداثة) (مشروع غير مكتمل)(٩)، كذلك، حري بالنقاد أن يظلوا على ذمة الجمهور، وأن يلتقطوا هذه الومضة.

–٣–

٣– فما في(النقدية)، إذاً، على ضوء المقدمات التي سبقت؟

–كون (النقدية) في اللغة، تعارض كلام النخبة، فهي تقف (ضد) كتابة تفتت الذات وتلغي الهوية. إنها فوق الجدال الصاخب، لكنها مع الجدل الموضوعي، ضد الميكانيزمات الرقابية الخانقة. كما أنها: لا تصادر جوهر الإبداع في النص المُعايَن/ المنقود، بل تغنيه بتقديم قراءة ثانية له، وربما ثالثة، وأكثر، على وفق (شكل) من أشكال (أدب ساند/ معاضد) لـــ "سوسيولوجيا" منتج في ميدان اختباري، له كفاية إجتهاد، يحيل إلى دلالات ويغني إشارات النص، وشفرته ورسالته.

-(نقدية) تمتلك (سلطة) نفسها، ولا تسعى إلى (تعقلن) (إشكالوي) (غربي) كغطاء ضد إتهامها (بتعصب) وطني، بل تحتمي بالوطني /القومي/ المنفتح إنسانياً، تراثاً وعمقاً حضارياً ومعرفياً، ضد التماهي في شبكة تيارات وافدة، من (الآخر)، لأن ذلك جوهر رسالتها!

لذا فالنقدية مع (التحديث الاجتماعي) في الحياة اليومية، تستفيد من تشكيلات الوعي الطليعي الذي يقضي بدوام تذكر (المكان) الذي يضع نفسه فيه، إنطلاقاً من أفق تتجدد رؤاه،.. لأن الفن الطليعي يكون نفسه.

فالنقدية، إذاً، (الفن الطليعي داخل الخطاب النقدي)، والتي تسعى إلى إستخراج معايير وجماليات زمنها النسبي، كونها (النص/ المقابل) للأثر الإبداعي -ولأن واقعنا الاجتماعي يرفض تلقيات (خطاب مغفل مجهول) فإن (النقدية) التي نريد، وندعو.. تتجاوب و(النقد الاجتماعي) لإستعادة ألق فكر بواسطة ذاته المجتمعي.

-وكلما تحسس الناقد مكان (الحرية) القادرة على (الاختيار) كلما تعمق في خطابه، المفهوم الأخلاقي العام للحرية والمسؤولية لأن تغييب /أي تغييب/ لجدوى الخطاب النقدي الطليعي، يفقد (النقدية) جوهرها في (الجمالي) و(اليقين الفكري).

-ولأننا في سياق حركة نقدية واجهت الكثير من الموانع لتعطيل جدواها) ولــ (عزلها) عن نفسها، وعن حقها في التطور المتدرج، وسط الظهور الحاد للمتناقضات والمتنافرات الذي تنشأ منه الأعمال الأدبية في ظل واقعٍ مليء بالمتناقضات والمتنافرات في آن،.. ولأن النظر النقدي لم يعد محتفياً برومانسية نضبت، أو بواقعية متماهية مع المشروع المذهبي دوغماتياً، ولا مهتماً بنوع من المواءمة التوفيقية بين تحليل وضع والأمل والخلاص منه، اعتقاداً بأن الناقد /وبالتالي الكاتب المبدع/ يسهم في ميلاد "وعي جديد" لأن ذلك (النوع) من (الكتابة) قد (أُنهك) بصفة طبيعية في خضم الأحداث والإحباطات، وفشل المشاريع المثالية، وخنق الحلم والتمني الرومانسي.

لأن الحياة (لم تعد محصورة في معادلات مذهبية) وإنما أصبحت من التعقيد والمطاردة والمحاصرة، بحيث (تعجز عن البوح بأسرارها/ بنقاء..)، لم تكترث النصوص ذات القيمة الإبداعية الحقيقية بالبرهة الآنية والظرف الوضعي والتفسيرات المبسطة المقدمة عنها، وإنما التقطت (التيارات العميقة في الشعور) في محاولة مجابهة المصائب والكوارث المتراكمة، وعدم البقاء على (هامش

التاريخ) ولترميم هذا التلف الخطير الذي أصاب النسيج العميق، (بسبب) (سرطان الإحباط) الذي يشكل مقارباً خطيراً للواقع المأساوي في الوطن العربي، وللإنسان، قبل ومنذ نكسة حزيران ١٩٦٧، وحتى استمرار الضراوة والانتهاك الخطيرين لإنسانية الإنسان في بلادنا، بسبب العدوان والحصار.

إن ذلك لا يبرز (انجرار) النقد الأدبي إلى حالة (النقد الاجتماعي) و(الكلام الشفوي) اللامسؤول، أو إلى حالة (الشك البنيوي) تحت غطاء (الحتمية الاختلافية).

– ٤ –

■ ماذا تفعل "النقدية" إذاً، إزاء ذلك كله؟

هل تؤمن بـــ (تأويليةحدثية) على وفق ما جرى من تيارات فلسفية أوربية، على اعتبار أن المعرفة هي سيرورة تواصل) ونحن نكتشف في كل فكر كلاماً داخلياً؟ وفي كل كلام داخلي نزعة للتعبير عن الذات)– حسب اطروحات (شلير ماخير) مؤسس "التأويلية الحديثة"(١٠).

(النقدية)، (طبقة وعي) في بنية الخطاب النقدي، تخرج بالمفهوم /وبالفكر/ أو اليقين/ من مروحة التنظير المحض، أو محض التحليل، إلى (جمالية) هي – من حيث آلية الخطاب وتوسلاته –مقارب نص إبداعي بذاته.

فالنظر والتحليل ليسا نهاية البناء في الخطاب النقدي، بل هما فاعلية حركيته، يعززهما (الجمالي) كعلاقة، لإمتلاك خاصية تفرد، (إسلوبية) نزوعاً وتوجهاً.

من هنا تتحرك (النقدية) كومض داخل النص النقدي بذاته، وخارجه في آن، عبر النص الإبداعي /الظاهرة الإبداعية/ وتشكيلاتهما في المناخ العام /المحيط/ الهالة اللسانية، وتتشظى بأسئلة الخطاب في وحدة تفاعل بين الجمالي واليقين مفهوماً. ونزوعاً وتوجهاً أيضاً.

إن (عمق اللغة) و(فاعلية خطاب) يُظهران (وظيفة) النقدية، خارج إختناقات المناهج وزحمتها وتأتأة اللسان، لتنفتح على آفاق رحبة، مستفيدة من المناهج والاجتهادات في الاستقراء والتمثل والحذف والإزاحة.

كما أن (النقدية) تتأسس داخل الخطاب النقدي، وتؤسس مفاهيمها الجمالية ويقينها ليس على وفق التجريد المحض، بل على تمثلات الإرث الإبداعي منذ الأساطير والنصوص الكبرى في وادي الرافدين، والحكايا الشعبية، و"الليالي"

حتى لا معقولية الواقع والحصار، لتستوعب حصانة الخطاب في التحدي ضد العزل والإختراق، جزءاً من خطاب حياة وحضارة، وطنياً وإنسانياً.

لقد حاول الخطاب الفلسفي الذرائعي الغربي بأيديولوجيته (الناعمة) أن يطالنا، حد أن خسر البعض (تفتت كتابة) بسبب (مؤثرات أجنبية) بتأثير تدفق معلوماتي، ثقافي، تقني، عمودياً، فرضته منظومة وآلية تقنيات الغرب وسلعها الثقافية ونظامها الإعلامي والمعلوماتي.

واستند البعض في تفسير كون (الكتابة الروائية)- كتقنية- أصبحت (عالمية) كما هو شأن الشعر، أحياناً.. فأغفلوا قدرات الخزين الهائل في الموروث والصياغات وإمكانية توظيفه لخلق أدائية تعبير ذات خصوصية وهوية وطنية. وهذا الهاجس يرادف تشكل الخطاب النقدي، الأدبي، العربي، ليخرج بالنقدية -نزوعاً وتوجهاً- إلى أفق متميز في تأكيد الذاتية الثقافية لشعبنا وأمتنا.

ولأن (النقدية) تجليات حضارية، حداثوية، في نسيج الخطاب النقدي، فهي ضد الجمود المذهبي، وضد كل الأغطية التي تسد مسامات المخ ولا تتسع لنسمات الهواء لأن تجول في حجيرات الإبداع والابتكار من أجل أن نكتب بجاذبية المستحيل الواقعي، وأن ننتصر بالأحياء لكي يحيوا أكثر.

ولأن الشعر العربي الحديث -مثلاً- أفاد من التمثلات، بدءاً من استخدام "الثيمات" الشعبية، وانتهاء بالتجليات الصوفية في سياقها الجمالي، فإن النقد يحتاج إلى إعادة تقييم كي لا تكون مناهج الغرب هي المهاد والمطاف، حتى بعد تجاوزها من قبل أهلها، وكأنها "نهاية التاريخ" أو كأن إنساننا هو: "الإنسان الأخير"(١١).

□□

آلـــــة الكـــلام

■ *من أوراق عائشة نموذجاً*

■ ***« ألمْ نَجعَل لهُ عَيْنيَنَ، ولساناً وشَفَتين..»***

(البلد: ٩)

■ ***« وجهك في المرآة، وجهان..***

فلا تكذب»

(عبد الوهاب البياتي)

❑❑

■ في تواصلية إقتدار لتجربة إبداعية ثرة ومديدة، يخرج علينا الشاعر الكبير عبد الوهاب البياتي بديوانه: "بستان عائشة"(١٢) محققاً خطابه الشعري – الفلسفي، ورؤيته ورؤاه، في بنية نص شديد الإيجاز، لكنه في الآن نفسه، غني بالدوال والإحالات والتأويلات وينفتح على أفق لا نهائي.

وليس غريباً على البياتي أن يكثف (قصيدة/ الصفحة) التي تميّز بها أغلب نتاج السنوات الأخيرة، فيجعلها (قصيدة/ التوقيع)، في بلاغة اقتصاد، وكأنه يجعل (آلة الكلام) متسعة لسانٍ يقول أبعد، ويرى إلى أبعد.. كما في النماذج الثلاثة التالية:

١-الوجه:

"وجهك في المرآةِ، وجهانِ
فلا تكذب
فإن الله
يراك في المرآة"
(ص:٥٩)

...

٢-الشهيد:

"يتوهج في نور المشكاة
متحداً في ذات الله
لا يفنى/ مثل شعوب الأرضْ
يتحدى في ثورته الموتْ"
(ص:٣١)

......

٣-الخائنة:

"كانت على منوالها، ثلاثةً تخون:

حبيبها ونفسها، وبعلها المسكين
وعندما تُحدج في مرآتها
ترى على صفحتها
خائنة العيونْ"

(ص٥٧)

وكأن الشاعر البياتي يُحرّك داخلَ النص باتجاه فيوضات، هي منحىً صوفي يختزل (يرشق) جسد الكلام من كل ترهل، وبزهد كبير، ليجعل جوهره الثر هو الظاهر والباطن معاً، هو المرموز والواقعي، هو المادي والروحي في: المحكي المكثف، المقتصد، المحكي (الخالص/ الصافي).

نتوقف، هنا، عند قصيدة: "<u>من أوراق عائشة</u>" ذات الأربعة عشر سطراً، نموذجاً:

-"قالتْ: سأقتُلُه
وأحمل رأسه لقبيلتي
صنماً، لتعبده
وتحرقه، إذا إقتتلتْ
وفي الصحراء أبني معبداً للحبِ
يحملُ إسمَهُ
تأوي إليه الطيرُ، في زمن المجاعةِ
أرتدي الأسمالَ
أعقر ناقتي
في باب معبده أنوحْ
قالت: سأحمله
إذا مرتْ عصورٌ
خاتماً في إصبعي
وأنوح في جوفِ الضريح"

(ص١٠-١١)

......

يتوفر البياتي، هنا، على صيغتين سرديتين:

أولاً: إنه لا يتحدث باسمه، محاولاً إيهامنا بأنه غير المتكلم، إذ يؤسس (اللسان) على (آلة الكلام): أوراق عائشة، قناعاً داخل قناع.

وثانياً: إن أوراق عائشة هي (المسند) وقولها (قالت) هو الحامل لإبعادِ "**شبهة القول**" عن الشاعر، وهي إحالة معروفة إلى التراث، في أزمنة إختفاء القول وراء الرمز أو المسند (كليلة ودمنة، مثلاً)

فماذا تعني "آلة الكلام" في هذا النص/ القصيدة؟

آلة الكلام، التي هي "من أوراق عائشة" كون الأوراق، هي التي تبنت رؤية عائشة أو حملت "وجهة نظرها"

إنها "المجاز اللساني" /الأوراق/ هي التي "تقول"/ لا عائشة مباشرة ولا الشاعر مباشرة، على اعتبار أن عنوان القصيدة هو جزء من نسيج متنها، أو مفتاح المتن، "ثريا النص" ولقد وضع الشاعر (مسافة) وهمية بين "المنظور" (المتن) وبين "الناظر" (المتلقي)، بين (الأثر): الأوراق، أقوال عائشة، القصيدة، النص، المتن الحكائي.

وبين (المتلقي): الـــ "نحن".

وفي هاتين الوسيلتين: "المسافة" و"المنظور" حدد الشاعر طبيعة ومناخ وأبعاد "المجاز المكاني" إذ أصبحت عائشة هي "مصفاة المحكي" والأوراق هي "اللسان" بمعنى أن الشاعر استثمر (آلة الكلام) لساناً –ليجعل (المحكي) –بأفعاله وتفاصيله ووحداته وترابطه العضوي –(صيغةً سردية) وهذه (الصيغة السردية) وقفت على التمثيل الدقيق لجوهر (الخبر السردي) ودرجاته، لتقدمه فناً في شعرية النص.

"آلة الكلام" –هنا– جاءت بمعنى (اللسان) لا بمعنى "اللغة المنفردة" للدلالة على جملة معانٍ في الآن،.. وأيضاً، جاءت بمعنى (خصوصية الاستعمال الفردي للغة)– وهي خاصية من خاصيات البياتي دون سواه من مجايليه ومعاصرينا– حيث (الأسلوب) هو: (خاصية فردية لمتكلم) (صيغة).. (المحكي) فيها بقدر خصوصيته أيضاً هو– "الأكثر شمولاً وبعداً" من حدود (الفردي) /لغة وموقفاً/ حيث يتجه رصيد الكلمات، المقتصدة، بالنص، إلى لسان (المحكي/ الخالص/ الصافي) المقطر، ليس في (أوراق) عائشة كلها بل في بعضها، حسب: "من أوراق.." هنا (الجزء) أصبح (كلاً) في توليد المعاني، وليس في الجوهر، حسب، لأن موحى الـــ (من..) يدفع إلى بعيد، وإلى بعيد جداً.

إذ ما الذي تخفيه الأوراق (الأخرى).. يا ترى؟

وهذا ما يدفع بالنص إلى خلق متواليات أسئلة، ليكون قادراً على التوالد والتكاثر في الموحيات والمتواليات في ذهن المتلقي وخياله، ويتيح أكثر من قراءة وتأويل، معاً وبقدر ما يجعل النص -باللسان، بآلة الكلام -(المحكي الخالص) إطروحة أسئلة، فهو، كما قلنا، يقي الشاعر تبعة الأسئلة، فالشاعر، هنا، يمارس دوره الماكر، الذكي، بأن (يتظاهر) بأنه: "ليس هو الذي يقول" بل بعض "أوراق عائشة"، بمعنى أن الشاعر: "يجعل القاريء ينسى أن السارد هو الذي يحكي"(١٣).

وتلك "صيغة سردية" بلاغية رفيعة المستوى توفر عليها البياتي، وعمقها في "بستان عائشة".. فالبياتي يضعنا في نص "من أوراق عائشة" أمام شبكة علاقات في نظام "آلة الكلام/.. لسان عائشة في بعض أوراقها" حيث "محكي الكلام"- بإيجازه الزاهد- يبدو على عكس "المحاكاة الكلامية لوقائع الواقع"، يبدو: "وهماً" أو "خيالاً" أو "يوتوبيا".

الشاعر يوهمنا، في تقديم "يوتوبيا" القتل، فإن محكي عائشة (قناع البياتي) هو الذي سرب لنا الأفعال: (أفعال عائشة: سأقتله، أحمل رأسه، أبني.. إلخ) ولكن لا عَبرَ "القول" المباشر بل عبر "الأوراق" الوثائق/ المسند"، فنلاحظ هنا إزدواجية قناع (عائشة وأوراقها) في تداخل بنية الخطاب، من العنوان، مفتاح النص وثرياه، إلى المتن.

والنص يبدو، منذ البداية "مُلزماً" بهذه المفارقة والنفي للمحاكاة المطلقة والواقعية، بالرغم من موحى "الواقعة" وشبيهها الواقعي - التاريخي المزدوج في عصرنا، وفي العصور الأخرى، وكأنه يقدم "الواقعة" (أو: نية الواقعة: سأقتله، وأحمل رأسه) مع محمولاتها التراثية وكأنها "وقعت" بالفعل.

(سالومي- مثلاً- وهي تحمل رأس يوحنا المعمدان، أو الفاعل وهو يحمل رأس الحسين ليقدمه استبطاناً لعاشوراء إلى ذات الأرضية المكانية، التي قتل بسببها أو عليها، (لتعبده) أو لتمارس طقوس النوح والندب والتذكر، لأجيال متلاحقة)/ رأس يوحنا ورأس الحسين، هنا إحالات، حسب، تنطوي عليهما دوال النص المضمور، المرموز فيه، وليس المعلن) بمعنى أن الشاعر يقدم في النص، ذلك الكم المتغير في (الواقعة) من زمنها (الواقعي) إلى زمنها (المتخيل)، ومن زمنها (المكاني) إلى شمولية (زمن النص)، وبعده الفلسفي والصوفي معاً. بالإسلوب "غير المباشر"/ الحر، حيث يسمح "إقتصاد الإسناد: من أوراق.." إلى

إمتداد أكبر في الخطاب، يخرج به الشاعر من إيجاذية المبنى الحكائي وزهد اللغة والمتن، إلى رحاب متواليات الدوال والتأويل، داخل (لسان) غيره، ظاهرياً، في (آلة الكلام)، حيث (آلة الكلام) تتجلى بمستويات بنائية متداخلة، مؤسسة على (القول/ الأوراق) صعوداً إلى حيث تتيح أكثر من قراءة وتأويل:

أولاً: من الفردي الخالص/ عائشة.. إلى الشمولي العام/ القبيلة (المجتمع)

ثانياً: من الخاصية الفردية للمتكلم/ إشارة الخطاب (قالت سأقتله)، إلى تلك البينات المتداخلة والمشبعة بالتضادات والمفارقة والتي تحيل إلى التوحد والذوبان، بعد أن أوحت بـ (الاختراق)، كون (القتل) هو (قطيعة /هجران/ افتراق) لكن (نية) القتل وما تبعها من أفعال دفعت عائشة إلى أن تكون حاملاً للمقتول /المعشوق/ الخاتم/ لتنوح بسبب قتله في (جوف الضريح) الشاهد الأزلي.

فالموجهات الإشارية في (قصدية السرد) (المحكي الخالص) تؤشره: "قالت" حيث الإخبار من عائشة (من أوراق عائشة) تحديداً، في خطاب مباشر وإن لم يكن بصيغة تقريرية، فالأوراق –هنا– هي "وثيقة لسان" أيضاً، وهي "آلة الكلام" مثل: "الشفتين، ومثل المقلتين (عند التلقي).

وبالرغم من "المسافة" التي وضعها الشاعر بين "المنظور" و"الناظر" وهي "العنوان": "من أوراق عائشة"، إلاّ إنه لم يخلق حاجزاً نفسياً، بل كسر ذلك الحاجز في المتن، حين ابتدأ الخطاب بالإخبار: "قالت)، ودفعنا، بعده، مباشرة، للانغماس في فعل التمني المستقبلي عبر أداة" سين المستقبل: "سأقتله"، ليولد أفعالاً ضاجة متتالية عبر "أنا" القائلة (عائشة)، أو عبر هي (هم) العشيرة /القبيلة/ في دورة أفعال وموحيات:

–*أحمل /رأسه لقبيلتي: اللام هنا مؤشر طرف الصراع والمرسل إليه.*

–*صنماً/ لـــ "تعبده": اللام هنا تؤكيدية تدل على الحسم والضرورة.*

–*(و) تحرقه: الواو هنا تدفع بالعطف إلى فعل رافض آخر مشروط بإذا.*

–*(إذا) /إقتتلت: إقتتلت مسبوقة بإذا/ كحاجز شرطي.*

–*أبني/ معبداً: فعل لاحق لمكانية ذات دلالة: في الصحراء.*

–*يحمل/ اسمه: شاهداً للخلود، فالمعبد هنا للحب وليس للانتقام أو الثأر.*

–*ولنعد تشكيل المتواليات: أقتله /أحمل رأسه/ كأفعال باتجاه الرمز البشري: القبيلة/ (لتعبده) و(تحرقه) إذا اقتتلت: الحرف فعل آخر مرهون باقتتال القبيلة. وأبني معبداً للحب، في الصحراء: هنا الرمز الحكائي معروف بدلالاته من عصور ما قبل الاسلام، ثم عصر الرسالة، وما بعده، حتى*

عصور صحراء (عصرنا).

الشاعر، هنا، يلعب على الإحالات (المرموز/ المضمر/ -فيها) واسقاطاتها على المعاصرة، بأفعال ورموز: (القتل/ الحرق/ العبادة الصنمية/ المعبد/ الحب البديل الذي تأوي إليه الطير في زمن المجاعة)

فالمعنى ينطوي، داخل بنية الخطاب، على (معنى المعنى) مضمراً، وعلى وفق فهم الدلالة التاريخية، لكن الشاعر يؤكد أيضاً، معنىً إشراقياً ثورياً: (الصوفي الثوري لا الصوفي المنكفيء على ذاته) يحمل إسمه.. كون (معبد الحب) هو "اليوتوبيا"، اللجوء، الخلاص- "المدينة الفاضلة" بدلالة "زمن المجاعة" دافعاً وحافزاً، و"الطير" فاعلاً، متوجهاً، طليقاً.. من ثم..

فإن (في زمن المجاعة) -أيضاً- ترتدي عائشة، الأسمال، و"الأسمال" دال صوفي، إشارة للزهد والتخلي والاحتجاج على نفعية المجتمع وحروبه وقتله للرمز.

ثم، بعد فعل (أرتدي) يأتي فعل (أعقرُ)/ ناقتي.. مقروناً بالمكان الرمزي: (في باب معبده)، وكأن عقر الناقة (التوقف عن الترحال والبحث والسفر) يتواصل مع فعل الزهد الأول والثاني.

-ويقترن، أيضاً، الوقوف عند باب المعبد بفعل لاحق: (أنوح)، والنواح هنا يتصل بفعل (أعِقرُ): أعقر ثم أنوح، وتستمر مدورة الأفعال في القصيدة، حيث يلغي البياتي الوقفات والفواصل، ليستمر تداخل الأسطر بما قبل وما بعد..

-ثم: (سأحمله، إذا مرت عصورٌ خاتماً في أصبعي وأنوح في جوف الضريح" إذ يتبدى التواصل (التدوير) بين (أحمله) و(أنوح) الثانية. ليظل الثابت في الفعل القادم، هو الجوهر: (رغم مرور العصور)، فالعاشقة لن تتخلى عن المعشوق (تحمله خاتماً)، حيث "الضريح"، مثل (القبيلة) و(الصحراء) و(المعبد) و(الصنم) و(الحرق) و(الرأس) و(الاقتتال)..

تحمل مخزونها وإحالاتها إلى الموروث، فكل مفردة منها هي رمز يضيء ما بعده، إلى جانب المفردات الأخرى: "الطير"، "المجاعة"، "الناقة" "الباب"، "العصور" "الخاتم" وهي معان تتعاضد في وحداتها وتتمفصل، أزمنة وفيوضاتٍ، لتشرق في بنية الخطاب ولتكون ضوءه، أيضاً.

-كما تكمن مفارقة التضاد في المعنى داخل بنية الخطاب وذلك عبر مستويين للتعبير: "سأقتله" في فعل عائشة المضمر/ المستقبلي، الأول.. هو ليس

(القتل) بمعناه التدميري: ليس شبيهاً باقتتال القبيلة (إذا إقتتلت).

فالقتل الأول: مجازي، حيث يَعْبرُ المجاز من الواقعي إلى الانصهار الوجدي الصوفي، لأن "قالت" فعل خطاب العاشقة عائشة من خلال أوراقها، رسالتها، شفرتها الاتصالية إلينا، وإلى طرف الاتصال الآخر عموماً: القارئ.. وهي في ذات الوقت /رسالة الشاعر/ الصوفي /الثوري/ في النص، وعبره إلى العالم. إذ أن العنوان "من أوراق عائشة" هو "مسند كلام" (فالقول) هنا "مكتوب"، و"المكتوب" موصوف: "أوراق"، و"الأوراق" رسالة وشفرة، وكأنها –ولأنها أيضاً– الإرث (الشاهد/ الوثيقة) (لحضور) عائشة (الغائبة الآن..) وهي (التاريخ/ الوثيقة) المتبقية من عائشة المرأة العاشقة أو دلالاتها: الفكرة، الحقيقة، القضية، الأمة، الحزب الثوري، أو أي (معنى) آخر يحمل الاسم كناية ومجازات عن (الحقيقة/ الشهيدة المقتولة).والتي رغم ذلك تتوحد في (العاشق/ الحق/ العدل/ الحب/ المخلص) لتتحول في التوحد إلى "معبد" للحب، مزار، وهذا (القتل الأول) المجازي/ الصوفي/ التوحدي/ بالذات وبالآخرين، ينهض فعلاً مضاداً ومفارقاً ضد (القتل) الآخر، التدميري:

–إقتتال القبيلة: حيث القبيلة هنا مكناة، وليست مجهولة تماماً، إنها (قبيلة عائشة) إذ.. بعد أن تحمل عائشة رأس (القتيل– المقتول/ الذي سيكون)، وهو هنا (غير مسمى) و(غير معلوم) (مضمر/ مرموز) مع فيوضات موحياته كما أشرنا: (رأس المعمدان/ أو الحسين) تكون الإحالة إلى الموروث صريحة في دلالتها: "ضمناً" لتعبده القبيلة، وتحرقه (إذا إقتتلت)، فيتحول الفعل إلى سمو إشراقي /عشقي/ في المعنى الميثولوجي الكامن في جوهر (الحرق) (الصنم) (المعبد) (العبادة) ابتداءً من الطقوس الهندية في حرق جسد الميت –المحبوب، وإلتحاق زوجه بعده وهي حية، أو تحويل "رماد" الجسد إلى طاقة حياة ثانية، بعث آخر، إذ يرمى في النهر (الطبيعة) ليعود ثانية متحداً بعناصرها، إلى الوجود.. فينتهي بذلك إلى (البناء) بدل (الهدم).

(في أوراق عائشة): "أبني معبداً للحب، يحمل اسمه.." وهذا المعبد /المزار/ المركز/ الملتقى /ستأوي إليه الطير في زمن المجاعة.. أي سيكون (الملاذ) و(المخلص) وسيكون "المعشوق" هنا هو "المخلص"، (السيد المسيح/ تموز الذي بموته يحيا ويحيا الآخرون/ في بعث الفكرة/ الحقيقة/ الأمل/ العنقاء من الرماد تعود أيضاً..) والبناء: (أبني في الصحراء): المعبد/ المزار/ البيت/ المحج/.. يدفع إلى دوال مركبة أيضاً، حيث يقترن بالطير وزمن المجاعة،

فالطير هنا، هو طليق جائع إلى شيء، باحث عن أمل /خلاص- ومرتكن مكاني: وطن /يوتوبيا/ مدينة فاضلة/ سلطة عدل تشبع ولا تجيع، تأوي، ولا تطرد، تجمع ولا تفرق.

وهذه التضادات المضمرة والموحية معاً:

زمن المجاعة × معبد الحب

الصنم× المعبد

الطير× الجوع -الإيواء

النواح× الضريح

الخاتم× العصور

تتداخل في تركيبة البنية لتؤشر إلى مناخ صوفي يتبدى في (الخروج) الأول و(الخروج) الثاني لعائشة، حيث الخروج هو الحركة ضد السكون:

الخروج الأول: يتجسد في نية عائشة على القتل، حيث تتوحد مع المعنى.

الخروج الثاني: وهو خروج صوفي يتجلى في (إرتداء) الأسمال، لتعقر الناقة عند (باب) المعبد، ولكنه في ذات الوقت خروج تداخلي مع حركة أخرى: "أنوح.. في جوف الضريح".

و"الباب" هو أيضاً حامل لدلالة صوفية -فلسفية، كما "التعبد" كالباب العالي، و"الباب" في الفرق الصوفية والمذهبية، ودلالته القيادية.. ومعناه في الخروج من (الفكر) و(الفكرة) إلى (الآخرين).

لذا فالخروج الزهدوي يحمل فعل احتجاج ولوم وتأنيب- كما يضيء النص- فهو حضور ضد الفقدان، وأسى بسبب الفقدان: (فقدان فعل الثورة واحباط حلمها، أو تواصلها).. لكن الحقيقة، أو ممثلها: عائشة /تظل حية.. حتى في المعنى الدلالي واللغوي لمفردة (عائشة) التي هي من (العيش) /الحياة/ وضد الموت والغناء.

ولأن (عائشة) تحمل رمزها (المعشوق) /القتيل -المقتول/ خاتماً كناية عن زواج، عن اتحاد، عن شراكة. لكن (الزواج) هنا ليس مادياً، بل هو حالة من حالات التوحد الصوفي في المعشوق حيث تظل العاشقة (تنوح) وتتألم، وإن كان هذا الفعل مندمجاً في (جوف الضريح) متوحداً في الرمز /الشاخص/ الشاهد/ حاملاً دواله في مستويين:

الأول: إشارة إلى موروث شعائري: "البكاء عند القبور، والبكاء على استشهاد الحسين، وزيارة ضريحه كل عام ضمن الطقوس المعروفة في عاشوراء..)

والثاني: إشارة إلى موروث ميثولوجي يحيل إلى (ألف ليلة وليلة) حيث يلتحق السندباد بزوجه الميتة، جبرياً، ويدفن معها (أو يلقى) في القبر، وإن وجد الخلاص، بعدئذٍ، في مكابدته البحث عن كوة تؤدي إلى البحر: السفر الثاني والترحال.

-(استطراداً: أفاد الشاعر يوسف الصائغ من هذه الثيمة في الليالي، في بنية مسرحيته "الباب" التي قدمتها الفرقة القومية في بغداد وعرضت، في مهرجان قرطاج للمسرح ونادت الجائزة الأولى..)

-و"الباب "- من ثم- هو باب معبد عائشة، و"جوف الضريح" يدفعان بالخطاب من (مضمر) داخلي إلى (معلن) مفتوح للتأويل.. بمعنى أن التي قتلت (المعشوق)/ المعبود، أو التي (ستقتله) هي ذاتها التي تندب وتنوح، حيث تنهض ثانية (بقيمه) من الموات، وفي ذات الوقت تنهض (بقيامة) أخرى.

وهكذا يستبطن البياتي في ايجازه المكثف طاقة تعبير مديدة للشخصية "عائشة" لاغياً (المسافة) السردية بين "وهم الحدث" و"واقعيته"، وبذلك يؤسس مجدداً "محكي الكلام" على وفق أسلوبية تتجلى فيها شعرية النص جهيرة، وبذلك يحرك في طاقة القصيدة القصيرة: الموروث/ والتاريخ/ والرموز/ والحاضر/ ورؤية المستقبل.. وهو يدفع بأسانيدها إلى مساحة عريضة في (صوت) الخطاب، مع ترشيق جسد القصيدة وحذف كل زائدة وفضلة، للإبقاء على الجوهري في الكلام، والشعري في النص، كما أشرنا.

فالخطاب في "من أوراق عائشة" يتبدى في أربعة مستويات من الإفصاح:

-الإفصاح الأول: (الزمن): حيث موحى الأوراق هو ماضٍ، لكنه يندمج في مستقبل (سأقتله/ سأحمله..)، وهو معاً يترشح عن حاضر مرموز وعن رؤى للآتي المستقبلي.

-الإفصاح الثاني: (الصيغة): حيث تساوى هنا، الإسلوب غير المباشر الحر، من موحى وثيقة: (مسند) أوراق، إلى موحى (قول): (قالت) إلى موحى فعل: (أعقر/ أنوح)

-الإفصاح الثالث: (الرموز): فالقصيدة مشبعة بوحدات رمزية لها دوال في

الماضي/ الموروث /الصنم/ العبادة/ الحرق/ الصحراء/ المعبد/ الخاتم/ الطير/ المجاعة/ الضريح/ النواح/..

وبهذه السعة في (قصيدة السرد) وإفصاحية الخطاب ينتهي المنجز الشعري رفيعاً في الإيجاز والكثافة، إلى

-الإفصاح الرابع: (الصوت) حيث يدمج الشاعر بين صوت الثوري المستمر في الثورة حالماً ومقاتلاً ضد الزيف والهجر والفقدان، وبين صوت الصوفي (القاتل/ والقتيل) المتوحد بالعشق وبالمعشوق، والمتعبد عند (بابه) والمندمج (صوته) في جوفه وبين (صوت) الفرد الخازن طاقة المقاومة حتى النفس الأخير، زاهداً ماديات الحياة اليومية، حاملاً صليبه (خاتمه) عبر العصور، ماضٍ إلى جدواه.

وهكذا يسمح البياتي (لآلة الكلام) بأن تتجلى في:

-*اقتصاد الاسناد*

-*زهد اللغة*

-*بلاغة المعنى*

-*إشعاع المحمول التراثي*

-*تأويلات القناع*

-*التناص الرمزي وفصاحة الرموز*

في "مدورة خطاب" يبدأ من نقطة الإصرار (المستقبلي): (سأقتله) وينتهي إلى الصوت المترجع: (أنوح في جوف الضريح).

والسؤال الذي يولد الأسئلة في الخاتمة المفتوحة للقصيدة:

-ترى هل يترجع الصدى في الصوت /الاحتجاج/ النواح، وعبر الشاهد المكاني الرمزي، والاعتباري: (الضريح)، إلى فضاء واسع وأوسع، ليكون عامل تذكير وتحريض ودفع وتغيير؟

-أم هو "نواح أخرس" (غير مسموع)، لا يبث إشاراته ولا يوصل رسالته.

بمعنى أنه "موت" آخر، إن لم يخرج من (جوف الضريح)؟ أو قد يؤدي إلى انعتاق (يونس) الخارج من جوف الحوت، نبياً؟

هو (بعث) من الميت، من حياة جامدة تماماً كما "الأوراق" التي هي منتج ماض، مُنزاح في أدراج لكنه (يتحرك) ثانية ومجدداً في القراءة الساندة،

المعاضدة، والتأويل إلى خارج سكونه، بعد أن أصبح "مسند" نص، أو نصاً جديداً، هو صوت الحاضر: (مكتوب المقروء) و(لسانه) و(آلة كلامه)؟

-أم هو في المشبع من الدلالات والإحالات، ينفتح على معادلة عصر "ملتبسة" بين حدود القاتل والقتيل- المقتول، العاشق والمعشوق، المسمى (عائشة) واللا مسمى (الآخر).. وأيضاً ينفتح على دلالات "عائشة" في المجاز والكنايات:

أهي امرأة حقيقية، او امرأة وهم ويوتوبيا؟

أو أنها رمز إلى جمع نساء على وفق مثال "عائشة أم المؤمنين" (الاسم التاريخي، وزوج الرسول، والفتنة، وحرب الجمل- مرادف الناقة!)

أم قضية، حقيقة، فكرة، ثورة، أمة، شاهد عصر في القول والفعل: (قالت: سأقتله)؟ وحيث الأوراق هي أسانيد المحكي، الموجز، الروي الشديد الكثافة، بمعنى مسند (رواية الأسطر)، بدل رواية الصفحات الكثار والفصول، فهي ميزة المحكي شعراً حيث آلة الكلام تقص وتسرد، بمعنى أن "من أوراق عائشة" هي تقطير القص الموثوق إلى أقصى نقاوته.

-وفي خاصية تحول "المسمى اللامعلوم" إلى "معلوم غير مسمى" عبر متوالية الأفعال إذ تبدأ عائشة في نية قتل اللامسمى. المضحى به، القربان (ربما) الذي يتحول إلى صنم ومعبود، ثم إلى شهيد وبطل ورمز واسطورة وشخصية ذات مقام رفيع: ضريح، مزار.

بمعنى أنه (المعلوم الشامل) الذي لا تحدده حدود (التسمية)، ولا يتقيد في زمن أو مكان أو اقليم، أو ملة، أو طائفة، أو دين، أو مذهب، أو عقيدة.

-كما أن خاصيات النص تتسع في "كثافة السردية" لا في "سرعة السردية" فالأسطر القلال (أربعة عشر سطراً) لا تعني سرعة السرد زمنياً، بل القدرة على خلق (لا زمنية النص) ومقارباته العصرية معاً، فهو لا يخاطب -بالمحكي الخالص/ الصافي/ الموجز المكثف/ الراهن المعاش مؤسساً على محمولات ماضٍ، حسب، بل يتسع في أفق الخطاب إلى أزمنة وأوطان وحالات وعصور.

-وأخيراً، فالنص تجسيد لخواص "نظام جمالي" صنعه البياتي من مكابدة تجربة طويلة.

وهذا النظام يتمثل الخصائص التي تعرضنا إليها كلية..

وهكذا..

سيظل البياتي شاعر يغني للثورة وللإنسان في مزدوج (البطل الثوري)

الذي يغيّر أو يسعى للتغير داخل بنية (الميتافيزيقي/ الصوفي) حد الموت شهيداً، في (مثالية) رؤى وسلوكيات، والفرد صاحب الدور في التاريخ وليس المراقب المتفرج السلبي، بل المتأمل للظاهرات، والذي يناضل ضد العزل والفقدان والتهميش، بآلة الكلام، بلسانه (وهو أضعف الإيمان) محرضاً و"مخترقاً كينونة حبه الصماء، عابراً الخط الأحمر للدنيا"

إذ حين:

"صار الإشراق

ظهر الوجه الخالد للحب

انتصر الابداع

قامت مدن /بشرط الفن/ يكافح فيها الشعراء

من أجل خلاص الإنسان.."

(ص:١١٥)

-إذ ذاك، فقط، عند اكتمال يوتوبياه:

"بدأ استشهاد الشاعر وخلاصه"

■ إضاءة

-(آلة الكلام)، هنا، بمعنى الوسيلة التي تجسد النص وتقدم شعريته في بنية لغة مكثفة كون كلمة "اللسان" هي الأكثر شمولاً واستيعاباً من مفردة "لغة"..

كما أن كلمة "لغة" لم ترد في القرآن الكريم، وإنما وردت كلمة "لسان" وجمعها "ألسنة" للدلالة على معانٍ منها -كما في الأمثلة القرآنية التالية:

١-**لغة الكلام**: بمعنى (الوسيلة): **"ألم نجعل له عينين ولساناً وشفتين"** (البلد: ٩)

٢-**اللغة**: بمعنى رصيد الكلمات والقواعد الذي تملكه الجماعات اللغوية، فهي كما في قوله تعالى:
"وما أرْسَلْنا مِنْ رَسُولٍ إلاّ بلسانِ قومِهِ"
(ابراهيم: ٤)

٣-**الكلام**: بمعنى الاستعمال الفردي للغة، كما قال في قوله تعالى:
"لُعِنَ الذين كفروا مِنْ بني إسرائيل على لسانِ داودَ وعيسى ابن مريم"
(المائدة: ٧٨)

٤-**الأسلوب**: بمعنى الخاصة الفردية للمتكلم، كما في قوله تعالى:

"وأخي هارون هو أفْصَحُ مني لِساناً، فأرسِلهُ معي رداءً"
(القصص: ٣٤)

■ وكلمة (لسان) تُعد من المعجم الأساس المشترك في اللغات السامية.

وقد ترددت في (فهرست) ابن النديم بمعنى "لغة" في مثل قوله:

"اللسان العربي، اللسان السرياني، اللسان اليوناني" في ميدان كلمة "لغة" – يونانية الأصل– (حسب: علم اللغة العربية لحجازي صفحة ٣١٠ وما بعدها)

■ واستطراداً فإن إطلاق (اسم) على الدراسات اللغوية مشتمل على كلمة (لسان) إطلاق قديم، عكس ما يتوهمه الكثيرون..، فقد أطلق (الفارابي) في (احصاء العلوم) على العلوم اللغوية اسم: "علوم اللسان"، وأطلق (أبو حيان النحوي) على علوم اللغة مصطلح "علوم اللسان العربي" وتابعه (ابن خلدون) في هذا فعقد في مقدمته فصلاً بعنوان "في علوم اللسان العربي".

وحتى في العصر الحديث كان استخدام "علم اللسان" و"الألسنية، اسبق في الوجود من مصطلح "علم اللغة" فقد نشر الأب (مرمرجي الدمينيكي) عدة أبحاث حملت اسم "الألسنية" نشر أولها في مدينة القدس العام ١٩٣٧ باسم "المعجمية العربية في ضوء الثنائية والألسنية السامية".

وترجم د. محمد مندور بحثاً (لأنطوان مايبه) تحت اسم "علم اللسان" ونُشر في العام ١٩٤٦ كفصل من كتاب بعنوان "منهج البحث في اللغة والأدب"(١٤)

❑❑

"انتماءات" الأحادوي!

"وحيداً أنتمي حراً، إلى فكره..
وحيداً أنتمي، حراً..
وحيداً أنتمي..
وحيداً.."

محمود البريكان

❑❑

الصدى:

"وحيداً أنتمي حراً، إلى فكرة..

وحيداً أنتمي حراً..

وحيداً أنتمي

وحيداً.. "

ذلك الاشتغال، تقطيع على (النبرة) الطلية في قصيدة "انتماءات" للشاعر محمود البريكان(١٥) وسأعيد تركيب مقاطع النص على وفق سياق إزاحة (للمقدمة) كي تكون (نهاية)، و(النهاية) كي تكون (مقدمة)، كي ننظر معاً إلى (طبقات) العنوان المفصلة في هذا المتن، حيث يبني الشاعر زقورته، طبقة طبقة، ثم يسمر نظراته على المشهد، كي ينحاز إلى (استثنائه): (لكن لي.. حلمي)، وتحديده (النتيجة) في المستويات (الطبقات) التي وضعها، تأسيساً وعلواً.. لولائه، الذي هو: (للأجمل والأبعد)

إذاً.. لنعيد (قراءة) النص على وفق (التراتبية)، (السببية)، لأنه وضع دوال مجازاته، استعاراته، ليكون في المكنى، الرامز لنفسه في جمع: (انتماءات) وليس مفرداً: "انتماء"

■ **النص:**

١-على المشهد

أسمر نظرتي

لكن لي حلمي

ولائي هو..

للأجمل والأبعد

٢-وعبر الصخب اليومي، أنمي صوتي الناصع

وألقي وهج الفكرِ على الواقع

٣-أرى التاريخ مرسوماً بأكمله على نظره
وأسمعه- خفي النبض
في صوتٍ
ولا ترعبني الفكرة
ولا يسحرني الموتْ
٤-وعبر أسى المحطات
وجوع الروح والجسد
وعبر النور والظل
أظل أَنشدُ الأبد!
٥-وحيداً أنتمي حراً إلى فكره
أرادت نحتها الموتى
(ولم تنحت على صخرة)
إلى صوت النبوات البدائي
إلى الثورات قبل تجمد الرؤيا
إلى الحب السماوي الذي ترفضه الدنيا
إلى البرق الذي يكشف وجه الدهر في لحظة
إلى حقل الجمال المزهر الأسنى
إلى الحلم الطفولي الذي يخبو ولا يفنى
إلى جزءٍ من الإنسان
في الظلمةِ مفقود
إلى ما يسقط الضوء على منطقة المعنى
وما ليس بمموك، وما ليس بمحدود"(١٦)
(انتماءات ١٩٦٩)

...

■ إذاً.. محمود، (وحيداً).. (وحيداً) محمود.. من أول الكلام كلمة، ومن آخره الأخير، ترى هل هو "محدود" أيضاً!؟

هل محض مصادفة أم ترتيب، التقطناه، لنتحدد في عالم هذا الشاعر الوحيد، المحمود، المحدود؟ هذه (بساطة بلاغة) في (قول موجز)، رتبه الشاعر (أبعاداً) لانتمائه (انتماءاته).

كما يشير العنوان والمتن، لجأ الشاعر إلى (الإيجاز) (أسلوباً)، وإلى صياغة (فلسفة حياة)، (مضموناً)، إلى (شد كلامي) في اللسان (خطاباً).

لماذا حدد (محمود البريكان) هذه (الانتماءات)؟

وعلى وفق ذلك (المدرج) الفكري / البصري؟

ومع أن الانتماءات مداليل جمعية، لها علاقة بحركة حياة، لكن الشاعر فضّل أن يكون وحيداً.

فلماذا هذه (الاحادوية)؟

-لنفتح الكلام على أفق المصطلح "الأحادوي"، أولاً:

داخل حقل (التخاطب)، لا بد أن يكون هناك (ثان) و(أنا) الأحادوي، لا يمكن أن تلغي (الآخر) /المقابل/ المتلقي/ إلاّ في حالة (موتها) داخل عزلة. فالموت وحده الذي يسجل الفضاء الرمزي للغياب، كما هو (الرب) (الحضور في الغياب)، إلغاء هذا (الغياب) قسراً- بالنسبة للشاعر بالذات- يخلق إشكالية لسانية وفلسفية داخل حقل التخاطب، إذ كيف تكون ثمة ثقافة إنسانية بدون رسم أولي يتيح تحديد مفاصل التنوع في الخطاب: خطابها بين وبين المجتمعات والأفراد: الأنا والأنت /الهو والآخر النحن والهم.. عن طريق تبادل المتحادثين لوضعيهما، يُظهر كل منهما للآخر، مزاياه..

في (انتماءات) البريكان، الآخر ملغى، (الهو) يشدد على (أناه)، و(الأنا) - هنا- نوع إنساني يشغل مرسلاته، من (أنا) إلى (أنت)، وذلك واقع طبعي في التخاطب. لا أحد، يحب (الأجمل) و(الأبعد) إن لم يكن (عاشقاً). ويكون هناك (آخر) له /أو معه. وخطاب العاشق مرسل من (أناه) إلى (أناه) الأخرى المعبر عنها في التوحد مع (الآخر)، المعشوق/ والمحبوب: فكرة فلسفة، رؤيا، مثلاً: امرأة، أو "انتماءات!" لكن الشاعر حين يحبس مرسله في خانة (القطيعة): الصمت / العزلة.. (يزيحه) عن الآخر. عن التفاعل والتأثير والتأثر، فيخفيه، أو ينكفيء عليه ذاتوياً، ليسقط قصيدته في (بئر الفراغ) في (الخانة الخاوية)، ويتحول إلى (أحادوي) تماماً.

وتلك حالة (غياب) ماثل ضد (أنا) الشاعر أيضاً، ضد نفسه و(انتماءاته)

فالشاعر الذي يعلن جهاراً (موت) قصيدته حال ولادته (هو) كمن يعلن عن موت (الإله) باعتباره يمثل آخر (شكل للغياب)

ولأن القصيدة (مرسل)، تموت حين لا ترسل.

بمعنى أن الشاعر حين لا ينشر قصيدته تبقى (غائبة)، غير محسوسة، ويُغيّب بالتالي شاعريته، كيانه شاعراً، فيبقى فقط كيانه (عزلوياً/ رافضاً)، أو (مرفوضاً) مواطناً متوحداً في حركة مجتمع، بالعادي من آلية التحرك، لا يؤمن بثنائيات. إنه كمن (يصرخ) في (علبة مغلقة)!

ولأن الشعر خطاب، يحتمل السرد. والسرد حضور ضد غياب وضد عزلة وضد أحادوية، حين يشتغل (حقل التخاطب) مع..، فهو عملية إضفاء لمسلك إنساني لا يجد نفسه إلاّ مع الآخر.

....

-٣-

■ كي لا نقف على أرض (شعرية) متشققة لا يمكن تفريغ الكتابة الشعرية، بين (قصيدة) و(نص شعري)

إن الكتابة الشعرية- الآن- أرحب من أن تحد داخل جنس أدبي واحد يسمى (بقصيدة) أو (قصيدة النثر)، فهو قائم في كل جنس ولا جنس له، لأنه سر (الفعلية) الأدبية حاضراً ومستقبلاً.

يقول (بلانشو) "من يكتب، إنما يكون في نفس من الكتابة: هناك وطنه حيث ليس هو فيه نبياً"

في "انتماءات" مفارقة تناقضية: ذاتي/ وذاتي مع جماعي:

١-(صوت النبوءات البدائي": الصوت مرسل، والنبوءة الهام ورسالة، حتى لو كانت بدئية أو بدائية، تحمل نقاوة الكشف الأول، وومض الإيحاء (الإلهام).

٢-(الثورات): أفعال، بين جمع والفرد في هذا الجمع له كيان، له (فعلية) أدبية/ اجتماعية، لأنه (تضحوي).

هنا لا يغيّب نفسه، بل يؤكدها في المجموع، إذ يكون في سياق (الصورة) وفي (الصيرورة) إنه كيان حاضر في الثورة، وقد يكون (وقودها)، أو (مادة) (اشتعالها) و(اشتغالها).. إنه (موجود) حتى لو بدا غائباً، متماهياً..

٣-(الحب السماوي): مثالية.. فالدنيا ترفضه، لا تطاله، لأنه مستحيلها الجميل (اليوتوبي)، وقد يكون (مستحيلها/ الواقعي) أيضاً، هو.. المعنى الصافي السعيد يصل حد الصوفية وتجليات وجد العاشق.

٤-(البرق الكاشف): حقيقة بصرية، أو انعكاسها في فيزياء الجسد، الصيف أولاً،

٥-(حقل الجمال): المزهر/ الأسنى/.../ معروف ومعبر عنه، عن نفسه، بالوصف المؤكد .

٦-(الحلم الطفولي): طاقة.. لا تغنى ولا يستعاظ عنها.

٧-(منطقة المعنى): الحر، الذي هو ليس بمملوك وليس بمحدود، كيان داخل كيان.

يرسم الشاعر المشهد أو يسمر نظرته على تفاصيله، لكنه لا يتأثر به، إن حلمه يتكون ويتشكل في حياة، وليس خارجها.. وإلاّ كيف يكون (ولاء) الشاعر للأجمل والأبعد، إن لم يكن ثمة "نموذج" يجب تجاوزه وتخطيه إلى نموذج آخر أفضل، أجمل، ولا حدود تقيده!

٨-(الصخب اليومي): حياة أنسية ينمي خلالها الشاعر بضاعة صوته كي يؤثر.. وإلاّ فهو ضائع مخيف ومتداخل، وقد يكون مطموراً في ذلك الصخب الأحادوي الشاعر: (فوقي) في (مثاليته) وبرجه العالي (يُلقي) (وهج الفكر على الواقع) ولا يستمد من أرض الواقع وهج الفكر.

هذا (اليوتوبي) انخرط في لعبته/ .. ألغى ازدواجية ثنائيات، ومتسعات أماد، مذ غيبوا "الفكر الحي"/ المجلة والواحة ومساحة الحركة اليومية وأرضية التواصل مع الآخرين –فأغلقوا بذلك، ولمدى بعيد، دفاتر الشاعر وطموحاته!

(الحلم) وحده، واللاوعي، علامة (الأنا)، خاصية من خواصه، إذا اعتبرنا الشاعر حالماً حقاً، يسعى إلى (يوتوبياه) التي ينشد، كونها "الأبد: الأجمل والأبعد!"

إذاً.. أين مكونات (أسى المحطات)، إن لم يجسدها الشاعر شعراً، تجربة كلام، رسالة إتصالية؟

لقد وضع لنفسه قيوداً حلمية، (قيود حلمه) ذاتها، وقيود (انتماءات) وبدلاً من أن يكون (حراً) حقيقة، سجن نفسه بها، (منذ أواخر السبعينات حتى أواخر العام الثاني من عقد التسعينات، محمود البركان (الشاعر) لم ينشر (شعراً) (صامت) لم يكتب نفسه أمام أنظار (النظارة) أنكفأ على ذاته، أصبح (شعره) متحدثاً عنه، لا حضور له، مهيمنة الكلام عن الصمت والعزلة، لا الكلام عن واقع شعري، واقعة شعرية، حاضرة وملموسة، معجونة بالأسى في بنية واقع الواقع!

تكتفي (أوراقه)، إذاً، بذاتها.. ويلتقي (المواطن) محمود البريكان (المثقف) الذي فضل العزلة على نفسه، وبذاته، التربوي (المدّرس)، النائي، لكنه الحاضر ضمن (وظيفية) عمله اليومي الروتيني!

بمعنى أنه لم يرد –وبإرادة شخصية وسبق إصرار ربما هو فعل أو خوف –إن يدخل شعره /مكتوبة/ حقل التحادث/ والتخاطب، وبالتالي فقد منع كلامه (لسانه) من أن يكون (مرسلاً) إلى آخر، عقده وإداره إليه.

إذاً.. لمن يكتب؟! (إن كان يكتب فعلاً؟)

أعجبت البريكان اللعبة. حتى دفعته لأن (يوثقه) تاريخياً بسيرة ذاتية قد تكون مجموعة قصائد، وربما دفاتر شعرية غير منشورة، خواطر أو يوميات، تتجمع، تتراكم لكنها لا ترى النور، لا تنشر، لا تتحادث مع الآخر.

..

■ "من، ومم، يخاف محمود البريكان؟ (ليس المواطن /بل الشعر؟"

(الاحادوي) يخاف التاريخ أولاً.. لذا فهو ينظر (يُسمّر نظره) إلى التاريخ (مرسوماً بكامله) (وهذه استحالة!) لأن التاريخ يكتبه– ظاهرياً– الأقوياء، يكتبه (سراً) المضطهدون والفقراء والضعفاء! المحرومون لهم تاريخهم، ولهم (نظرهم) الخاص، للمشهد!

فأي (تاريخ) نظر إليه وسمر نظره عليه؟

وسمعه (خفي النبض) في (صوت)، أي صوت؟ فلم ترعبه الفكرة ولم يسحره الموت ومم يخاف؟

– لمَ يخشى نشر ذلك الجانب من شخصيته /تاريخيته في نتاجه؟

لمَ يمثل دور القطيعة، وبالتالي قد تكون (أوراقه) المخبأة/ أو المكتوبة لغرض أحادوي، قد تآكلت ذاتياً، أحرقت نفسها، انتحرت في صمتها، وأعلنت (موت الشاعر/ موت منتج النص)، لأن الشعر لا ينمو، ولا يعيش وهو (صامت) (أخرس) إنه ينشط بصوته، بنشوره، بخطابه.

فهل الشاعر يعيش ذلك الصمت (السري)، وهم الخوف، أو وهم العزلة، حد أن يكون قد حجر البريكان (الأربعيني/ الخمسيني/ والسبعيني) أيضاً.. إنتاجياً، لغةً؟

ونحن ندرك، و(الشاعر) يدرك أساساً، أن عافية الشعر، الذي هو محمول ثقافة الشاعر وهمومه ورؤاه أكبر من محموله الفني، لذا يلغي مختبره احتكاك القصيدة بالآخر المتلقي بحقل التخاطب.

فهل أراد الشاعر (تخليص) منطقه من (قضايا) العصر؟ أو حتى من

(القضايا) التي تنطوي على القضية البينة في (الصخب اليومي) وفي (الصوت) وفي (أسى) اللحظات/ (أسى المحطات) وهي ثلاث محطات –منصات أيضاً – لفعل مسموع، ولمرئي: (الصخب/ الصوت/ الأسى) ثم في ثلاثية أخرى: (جوع الروح والجسد) وفي (النور والظل) وأساساً: في متسع (المشهد)؟ كي يفضل (الأحادوي) على (الاجتماعي) والعلوي على (الأرضي) (المثالي) على (الواقعي)، الماورائي على (المادي).. أو هو زهد الحياة وصوفية وجد ذاتي؟

إن (إقصاء) القضايا باسم العقل (أو التنظير العقلي) الترفع /أو التعالي/ العزلة = أو الأحادوية،. قد يتيح (تشغيل الشيء الجميل) في النص المنتج، لكنه يزيحه عن منصة الظهور، يخنقه، ليدفعه إلى بئر الخفاء.

إذاً. (من الاكتفاء الكامل إلى عدم الاكتفاء الكامل) من كل شيء، إلى لا شيء/ من نعم إلى لا/.. تلك هي علامة (الاحادوي) الأولى.

وعلامته (الثانية) في ذلك: (الوضوح المبهم) داخل (القضايا) حد أن الاحتداد تتلاقى حيث يميل (الاحادوي) إلى (الوضوح المبهم) الذي يتسع كلما كان الخطاب متواصلاً، لهذا السبب تكف (التناقضات) في بعض مناطق اللغة عن (الانتشار) كما تكف (الأضداد) عن (التضاد)

وهكذا ينجر عن ذلك بعض (الاستتباعات) مثل: ضرورة صهر (أو: إعادة صهر) (اللاوعي) و(السرد) وكل ما هو مرتكز على تعابير (مطوية) في (نظرية) يقيمها (الأحادوي) داخل اللغة (التعبير) مفهوم التخاطب.

ولكي لا ينزل بنفسه وقضاياه إلى مرتبة (المسلمات)، يستغرق الاحادوي في الصنفين المتلاصقين: المتعالي والزاهد، ويدفع نتاجه إلى "الطية"، يخفيه عن نفسه وعن الآخر، فيخفي قدرته /قدرة النص، على أن يكون خطاباً!

هذا الاكتفاء بالذات مهد له الشاعر محمود البريكان في قصائده المكثفة، الفكرية، التي اعتمدت على ومضها، اعتمدت (الإيجاز) أداة ووسيلة، وبلاغة بساطة، ووضوحاً مبهماً، لتشَكِل –في آن– مرسله الشعري بياناً إلى عزلته التالية، وإلى أحادويته: زهده، وهو مع الرواد الحداثويين الأوائل، من مرسلاته الشعرية المديدة (قصائده الطوال) الخمسينية /الستينية/.. إلى مكثفاته الوجيزة، حيث ألغى كل فضول من جسم القصيدة، وألغى كل تباهي بشاعريته وفكره ورؤاه، من ثم.. أغلق هلاليه– سجناً– على نفسه ونتاجه.

إنه أدخل نتاجه عصر القصيدة الجديدة في بنائيتها الحداثوية: الغاء الإطالة

والمد، واختزال المعنى، والتأكيد على نصاعة مادة الكلمات، جوهرها، ومد أكليلها.. بمعنى: إضاءة (منطقة المعنى) فقط.

ربما اتفق مع نفسه ضد (الشعر) المشهر، المعلن، وضد المحيط، اللا معرفي في أولوياتها، ضد المؤسساتي سلوكاً في الثقافة، والأدب والفنون.. ، ليكون قليل الكلام، قليل الظهور، قليل الحركة، فأغلق الباب دون النشر، وانشغل ببنيات دواخله..

-٣-

■ إذاً.. كيف الخروج من متاهة الأحادوي الراهنة؟

(.. إن تأسيس ذاكرة جيدة، يفترض لغة جديدة، للقدرة على تسمية الحاضر دون الانفصال عنه، وعن الماضي الذي هو جزء من كيان الأحادوي) أليس الصمت/ هو إنقطاع عن (ذاكرة) الحاضر، وعن (اللغة) (الجديدة) التي تتخطى (الانفصال) عن الإرث الشخصي والعام للشاعر؟

أليس الصمت/ هو وجه آخر للتجريد والفرار من كابوس العجز عن (تسمية) وجودنا الراهن، وتأسيس لغة وفكرٍ (جديدين) تتسقان والتخاطب والمحادثة (المتعارف عليها)/ راهناً.. والحوار المفتوح مع المحيط المحبط؟

إن نقيض الحداثة –المتعارف عليها راهناً، هي الحداثة ذاتها لتتحدى الثوابت والمسلمات المعرفية، والتمثل وعياً زمنياً حاداً، يتاسس فعلاً شعرياً وفنياً وثقافية– عامة – يتجلى بوعي الضد، ينزع إلى حداثة الفعل الاجتماعي والحضاري، لكي يفجر الساكن والراكد والمسكوت عنه، بالأسئلة. إذ بين حداثة الوثوق /وحداثة السؤال/ والفعل معاً، يتسع مجال وعي الضد إبداعاً ونقداً!

–إذاً.. كيف يكون الأحادوي حداثوياً؟ وهو ينحسر عن فعل اجتماعي وحضاري داخل قوقعته؟

–كيف يصير إلى منتج حوار وعي، إن هو جمد وثوق الأسئلة الضدية؟

–ماذا يتبقى له، إذاً.. بعد ذلك كله؟

هذه الأسئلة عن الأحادوي تتجلى حين نتبين موقف الشاعر:

ففي حالة (البريكان) ولأنه نسيج نفسي (تكويني) أخلاقي، اختار عزلته ولم يفرضها عليه أحد،.. اختار (موقفه)/ الرافض، بالصمت!

بدا بالإيجاز في الشعر (بنائية القصيدة حداثوياً)

وانتهى إلى (إيجاز) الحركة.. خارج (الصخب اليومي): الفعل (الاجتماعي/ الحضاري) ومشهد حداثة الأسئلة ووعي الزمن، وعي الضد، كان (وظل) خارج التماهي، وخارج التباهي معاً.

قد يكتب (الأحادوي) مجلدات، لأنه (يفضل) الاّ يتحدث إلاّ مع نفسه، (أناه) هي (المهيمن)- في هذه المنطقة وعلى وفق هذا المنطق- وكذلك فهو لا يستجوبْ سوى (أناه) في كل ما يكتب، ولا (يعاشر) سواها. في (أناه) أيضاً، بعد (أسى المحطات): التجربة الحياتية /الفكرية/ السياسية، و(جوع الروح والجسد)- وهو جوع فاجعي، وموت حقيقي لإنسانية الكائن- يظل (الشاعر) ينشد "الأبد" وهو هنا (أبد) حلمي غير متحقق،

-إنه ينخرط في عملية (إبادة) طقوسية ضد تيار، هو، مسبقاً تيار خانق،

-إنه يقوم بطي التعبير، فالموضوع والمحمول يأتيان في تعبير واحد مشترك هو (الصمت)

-إنه يخرج من كل الحقول: الحقل الكلاسيكي للتفسير الديالكتيكي/ أو السببي أو البنيوي، التي هي (الثلاثة) تفسيرات مختلفة، لكنها ازدواجية، لأن يرفضها، ويكوّن له تفسيره، ولاءه، هو انتماءه (حراً) إلى (فكرة)! وإلى (ما ليس بمملوك ولا بمحدود!).

■ إن مشهداً شعرياً ذهنياً وإعلامياً، لينغرس عميقاً في السياق الفكري، هو، (قطيعة) معه! /في الوقت نفسه /شعر (غائب)، الحديث عنه (فقط) هو (حاضر) لأنه استبعد نفسه -أحالها في الوقت ذاته إلى (استذكار)!

إن (أنا) الشاعر الأحادوي ليست كافية، لا تفي بذاتها ضمن وحدة وجودها، وهي تثير له إزعاجات..، وهكذا تنتابه حمى الإنحسار نحو الذات، وتنتبه المفارقة إلى تضادها -هنا- لأننا نرفض أن نقيم دراسته عن (نظرية) عامة يختطها الشاعر حول نشاطه الأحادوي داخل لغة وسلوك هما في الأمد وليس في الراهن... إذاً أين قصائد محمود البريكان (الجديدة)؟

هل ينتظر دراسة /أومن يريد دراسة (تواصلية) البريكان شاعراً في المشهد الشعري (الجديد)، تحويلة ذاتية حين (يطلق) مختارات من (قصائد) كانت محبوسة، يطلقها من صندوق حياته الأحادوية إلى فضاء النشر والتعميم؟ لتكون جديرة بالرؤية، المعاينة والفحص، ثم التحليل، الدراسة، النقد؟ أم تبقى معاينة

الشاعر وشعره –نقدياً– حالة (ماضوية) استعادية، لا علاقة لها بالراهن– إلاّ في كونها (قطيعة) ضده/ وتستلف من الماضي /دوالاً وإيحاءات/ إليه.. وهي قصائد منشورة (قبل) سنوات، ومكتوبة (قبل) سنوات.

ليبقى هو (الشاعر الخالق) المخضع كلامه لكلامه، قاذفاً نفسه في الفضاء الغيبي/ الصوفي على مستوى زهد مفترض!

هل (محمود البريكان) الشاعر.. ميال– فعلاً– إلى احتلال مساحة جديدة في "الأبد" المقبل/ المستقبل دائماً/ متخلياً، بوعي، عن مساحة (الحضور) في (الحاضر) أو عن كل (مساحة الحاضر) على مستوى التصنيف والتوصيف والأدلجة والتوظيف والواجهية، مخبأ الشاعر عزلته، تلصصه على الكون، نظرته إلى المشهد من ثقب يجد فيه لحظة توهج إبداعية، أم أنه مكان أسلبته وغربته (تغريبته– على وجه أدق)، رفض وعادة؟

–لنراجع "وعي التنظير"، في بعض أقوال الشاعر (محمود البريكان) ومدى مطابقة طوال سنواته منذ بدأ، وحتى التسعينيات أي على مدى نصف قرن من الانتاج (المعرفي) في الشعر:

–يقول:

–*(إن الشعر فن لا يقبل التسخير، ولا يحيا مع الحذلقة)*

و–*(ليس الشعر وسيلة لتحقيق أي غرض مباشر ولا طريقة للتنفيس عن عواطف فجة)*

و–*(الشعر لا يخضع للتنظيم الخارجي. وقلما يعكس رغبات الشاعر اليومية. لأن منطقته هي منطقة الذات العميقة)*

و–*(الشعر ابن النزوع الإنساني. تمثل خاص لواقع التغيير في الزمن، وقلق المصير والتأرجح بين الراهن والمنشود)*

–*(فالموضوع الكامن وراء موضوعات الشعر هو التوتر بين الحياة والموت، بين التحقيق والضياع، وتلك العلاقة المتحولة بين الروح والعالم)* .

و–*(الجمال الشعري الحقيقي يكمن في امتصاص الشكل الفني لموضوعه، لجوهر الانفعال الإنساني، ولأعمق مستويات التجربة!*

فالتشكيل الفني للقصيدة هو تشكيل للروح)

و-*(كيان القصيدة يسهم بانتصار الشاعر على الغناء، ويرسم رؤاه في مادة الكلمات.. ومهمة الشعر تعميق الإحساس بالوجود، وتحقيق حضور الجمال، فالشاعر يتكيء على نوع من الأبدية حتى وهو يصور لحظات خاطفة.*

-*(الشعر لغة الجمال)*

و-*(الروح المبدعة هي وحدها التي يمكن أن تمنح اللغة وأشكال البناء وهجها وسحرها وكأنما تولد لأول مرة..)*

-*(للشعر وظيفة اجتماعية يحققها باكتماله كفن إنساني يدافع عن إنسانية الإنسان ويعمقها)*

و-*(الخط الذي يتمركز فوقه الشعر في معركة التاريخ هو خط القيم النهائية والمصائر الأخيرة وحرية الإنسان)*

-*(فالشعر يؤدي دوره في حركة الحضارة، ولا بد أن يستكمل شروطه كفن إنساني يمثل أعلى مستويات الحرية الداخلية..)*

-*(إذاً، فنحن ننتصر للشعر الجديد في أحسن نماذجه)(١٧)*

ذلك ما قاله الشاعر، وذلك هو سؤال الإحالة إلى (جديده) الذي (سيكون)، فهل أجاب البريكان عن معنى (أحادويته) و(جوهرها) هل أجاب عن أسئلته في إجابته عن أسئلة الآخر؟!

❑

٤ - المعلم -- السجّال

-« ***ما تبقى هو الحب،***

هذا رهاني الأخير »

- *يوسف الصائغ*

□□

-١-

■ «... ***إننا لا نستطيع أن نستخرج من خط منحن خطاً مستقيماً ونحن لا نستطيع أن نعيش حياةً صحيحةً في مجتمع ليس صحيحاً، إننا نلدغ دوماً من جديد.. من هذا الجانب أو ذاك » (١٨)***

..

■ في شعره كله، مسرحه أيضاً، وروراياته ورسومه، يوسف الصائغ، جعل هذه (الحياة) الخاصة جداً، تبدو وكأنها حاسمة(١٩)

ولكنه باغفاله (الزائد) و(اللاضروري) زاوج الحدس بالوصفي، التجربة الاجتماعية بالمقدس، والجمع بين (الواقعين): واقع الواقع، وواقع النص، يضع (النص) –كمنجز– على جادةٍ للتفسير، من غير أن يكون هو نفسه تفسيراً،.. فهناك، بالطبع، "شعرية حماسية" حتى في "الوجدانيات السياسية" وحتى في (الغزل)، ولكن –دائماً– هناك بنية للأصول التكوينية (الهامش الحياتي)

أي: هناك (منطلقاً) في (الشعر) وسوسيولوجيا في (الموقف)، ولكن في نموذج تكرار (عدم الكمال) العقيدي!

إن الصائغ (يوسف) يقدم مدرك الجمع بين (الديني) و(الاجتماعي) متوسلاً نظاماً منطقياً لتكوين تواقت للركود والنشوة، للحزن والفرح، للغياب والحضور، إنه منطق (اللقاء) –غير المعقول– بين (التثبيت) و(التحريك)، بين ومضة فرح وخطفة موت!

وهكذا لا ينتظم الصائغ في جسم معناه الانغلاق.

لذا فجسم (نصه) دائماً مفتوح على أسئلة، وسجال، وحسية استقلال، يمنحه شخصية فردية ومتفردة.

إنه يقطن مساحة قلقه الوجودي، وحده ودائماً: الآخر، مخاطب.. كأن ثمة مسافة بينه وبينه!

و(التضاد) يكمن في إنه إنسان مغروس من رأسه بالأرض، مع إنه لا يفكر بقدميه! (التضاد) يكمن في (بلاغة) تناوله الأرضي والسماء معاً، الجسد

والروح، القلب والعقل، لا الوهم، (المحسوس) لا (المجرد).

إنه متأصل، مفارق، قيم تميزية، قيم تبدو شاملة في عمق خصوصيتها، وبخاصة في معنى –وعمق– شموليتها، أيضاً.

لأن (الصائغ) خارج السذاجة العكسية، إنْ في السياسة أو الحياة، أو فيهما.. إنه داخل ضجره دائماً، و.. حيّاً..

نفسه أكبر من حبه، لا يتحدث عن (حب) أثيري ميت، يتحدث –واثقاً– عن (حب) من خلال نفسه، لأنه حي.. إنه كمن يُحل (الستراتيجي) محل (الآيديولوجي) في نصوصه الشخص. /العاشق/ المُذنِب/ الفلسطيني /المقاوم/ المغمور المتشرد /المُعذَب والمتمرد.. (الستراتيجي) هو هدفه، حيث تصبح ذاته هدفاً!

إنه ينظم علاقة في النص، يصل بين أشخاص لم يكونوا في البدء على إتصال، مصائر متباعدة، لكنها متحدة، متقاربة في الهدف: "مالك بن الريب" ونفسه الشاعر يوسف الصائغ الإنسان والفلسطيني، الفدائي، المقاوم: /"يساراً حتى جبل الزيتون"/ الجنود، المقاتلون والمقتولون /الشهداء/الحبيبة/ الحاضرة الغائبة/ والأمكنة:

–(خمسة أشخاص
في الباص
نزل الأول قرب الميناء
نزل الثاني قرب كنيسة أم الأحزان
نزل الثالث والرابع
قرب الجامع
الخامس وحده ظل يدور مع الباص
من دون خلاص..)

..

في هذا (النزول)، يجمع الصائغ مصائر ويفرقها، وفي أمكنة معلومة (كمسمى) وغير معلوم، في آن!.. حيث (المكان) هنا، هو (اللاحرية)، القيد، وليس الزيارة/ أو الإجازة..، إنه (النفي)، بقدر (معلوميته) و(وضوحه) لكن..، هل لأن الخامس –مثلاً– خسر بيته في الحرب (القصف)، فلم يعد له مكان يلجأ

إليه، فظل (من دون خلاص)؟ أم أن (البساطة) الظاهرة في (المعنى) تمنح المتلقي فرصة قراءة تأويلية، مستدلاً بمفهوم (الخامس)/ الباص/ كدال وموحياته إلى أبعد، أشمل وأعمق؟

هذا إذا نظرنا إلى (الباص) كمكان خارج سياقه الواقعي، وبدلالته: مكان متحرك، وسيلة إنتقال من (مكان) إلى (مكان). في حين ظل (الخامس) محبوساً، سجيناً، يدور في مكانه (من دون خلاص)!

وهكذا استعمل الشاعر مفارقة (الحرية/ الحبس)، كما مفارقة أخرى في مفردة (قرب) لإلغاء (دقة) التحديد في المكان الأليف، وكأنها (نفي) للمعلوم: (قرب الجامع): مكان ولا مكان معاً! كذلك (قرب الميناء)، إذ لا تعني الميناء تحديداً ولا مكاناً معلوماً في آن، إنها محددة به كدلالة مكان، بعيدة عن صلبه في آن.. كذلك: (قرب الجامع/ قرب الكنيسة): أرضية زلقة، لا تحديد ولا حدود فيها.. إيجاز مشحون بالإحتمالات وبالنفي (البعد/ القرب)، والغرابة، بمفارقة تخييل، فالسرد (واضح) -يومىء- ويشير، لكن (التأويل) (مضمر) داخل الخطاب الشعري، وداخل بنية مكان لا محدود، حتى في واقعية الواقع، وحدث (نزل) في إجازة، لكن من دون هدف أو خلاص، وبالتالي إنه يتيه في اللاجدوى.

الشاعر حوّل (الوسيلة) إلى (هدف)، إلى (غاية) حوّل (الضياع) إلى (ملجأ)، وبالعكس: (الملجأ) المفترض، إلى (ضياع) معلوم ومحتوم!.. تماماً كما فعل "ابن الريب" (الفلسطيني العربي/ "ممدداً" في الوطن العربي وقد أهالوا على جسده خيمة!!

الشاعر يرسم في قصيدته القصيرة: الجنود والباص والنزول والتيه، إنه يرسم فضاءً ذا ثلاثة أبعاد -مسرح عمليات:

الباص -الحركة

النزول- الدوران

البقاء- الحبس!

وهذا الفضاء العياني (الباص) - من دون خلاص- محدود، وموصوف، لكن (المقاتل) ضائع فيه، يدور تائهاً!.. وكأن النص أراد أن يقول- أن ذلك (الانتماء) أو أن (بيت الانتماء) إفتقد الحركة التاريخية إلى أمام، وسقط في (الجمود) أو (الضياع) أو (الحيرة) فظل يدور في مكانه.

وبالحتم أصبح (المقاتل) وعلى أبعد: (المناضل) أو (المنتمي)، (يدور) تائهاً في محبسه!.

ومهما يكن (الانتماء) –المنشأ الديني أو الاجتماعي، –حيث (مرجعية) المقاتل /المنتمي/: الكنيسة أو الجامع، الميناء أو. فإن "قرب" تلك الأمكنة

–الظرفيات –كدالة، تضيّع حدود المكان، وحدود الإنتماء، أو المنشأ بالتالي! وهكذا بعثر النص (الشاعر): الجغرافية، كما بعثر (المرجعية) الاجتماعية، بالرغم من مطلق مسمى الأفضية: كنيسة، جامع، ميناء، باص.. والباص ذاته (البيت/والسجن معاً!)

والشاعر يفعل ذلك أيضاً في قصيدته (إجازة) حيث الشهداء العشرة (نزلوا) في يوم إجازتهم للبصرة:

(أربعة منهم كانوا مدعوين لحفلة عرس في العشار
أربعة راحوا لزيارة جرحى معركة الأهوار
ويبقى اثنان
الأول : راح يفتش، في البصرة، عن دار
– في يده باقة أزهار–
والثاني : ظل وحيداً..
فأدار عن البصره وجهه
ومضى ثانية للجبهه!)

قصيدة (إجازة)– هذه– من ديوان "المعلم" تقدم مفارقة وضوحها في (المضمر) و(المعلن) منذ العنوان: "إجازة".. والنازلون هم "الشهداء!" فهل كان هؤلاء الشهداء "يضمرون" القيام بهذه الأعمال حين يحصلون على إجازاتهم فداهمهم الموت، وظلت أرواحهم كأنها فعلت ذلك بالفعل؟

ومع ذلك ظل (الأخير) وحيداً، رغم كونه (شهيداً) إذ: (عاد ثانية للجبهة!) كأنه يريد (الاستشهاد) ثانيةً، أو القتال المر، لأنه لا يطيق الغربة في وطنه /المدينة/ المسماة: البصرة!

هذه المتواليات من الأسئلة، والسجال، حصيلة اعتقاد هذا الإيجاز العالي بتلك الميزة التخيلية حد الفنطازيا والمفارقة الغرائبية، التي فيه، تبدو –مع ذلك– جد واقعية ومقبولة، ومتعاطف معها (مع حالتها) فتحولت (واقعية) النص

(الفنطازي) كأنها (حقيقة)، فحولت الحالة إلى "واقع واقع" رغم استحالته، لأنه مقبول في القراءة التأويلية، وهو يلامس عاطفة وحساسية القاريء، ووجدانه:

هنا، الخيال (الأدبي)، لا الخيال (الحياتي)، هو المهيمن! في ذلك الشعور والشعور المعاكس، أو بمضاد الشعور.

إذاً، هل (ينزل) جثمان، (جثمان الشهداء) إلى المدينة (ليتمتعوا) باجازتهم؟! أو (تنزل) أرواحهم، كي يحقق ذلك (النزول) رغبة الجنود قبل استشهادهم لإنعاش شعورهم ومشاعرهم عندما ينالون الإجازة!.. ثم شعورهم العكسي حين تحبط الإجازة – لأي ظرف أو سبب– فلا ينالونها..

أو أن النص اشتغل على منطقة الميثولوجيا، الشعبية، والمعتقد الذي يؤكد بأن الأرواح الطيبة تتفقد أهاليها.. وتزورهم على هيئة "فراشات" رقيقة، تطوف حولهم؟!

إن قصيدة بهذا الإيجاز، تستطيع تقديم فيوضات شعورية ومتوالية من المشاعر! إذاً.. الخضوع الكلي للأصل –حالة التمني– عند (الصائغ)، بالرغم من أنها تبدو ثابتة، إلاّ أنها تتماهى بالقدرة الكلية للآخر، الشهيد.. كأنها قدرة كلية للآلهة!

تماماً، كما يعتقد القديس بولص، بالقدرة الكلية، بديلاً عن (الله) حين صورها بوصفها (آلهة) حيث (السلطة) تفلت من الناس لأنها (مقدسة) لدى الشهداء. وبذلك يخلق الشاعر (الكيمياء) السحرية في نصه، لأنه لا يخضع (بطله) /بطل نصوصه (أناه) المندمج (بالآخر) النموذجي: (الشهيد، المقاتل، الفدائي، المناضل الستراتيجي)/ إلى تحديد.. ولكنه يجره– في نصوصه– إلى حيث يشاء، فهو مستعد، لكنه يخضعه لعبودية الوطن المقيد، التراب المحتل، المكان اللامحدود داخل الوطن: (قرب) أو (بعد) الميناء، الجامع، الكنيسة.. إلى ما لا نهاية!

..

–القصيدة تترك، عند شاعرنا، جزءاً، من الدور لطبيعة الخارق، الفنطازي، ولشيء سيحدث، لمهيمن منتظر، وصراع.

قاعدة اللعب لن تتغير، أي: الحاجة المنطقية لأدوات (تقطير) النص، والمعادلات وسوى ذلك من عمليات للعبور بالنص إلى ما وراء الماديات، إلى "ما وراء المكان" تتحقق –هنا– في كينونة (الوصف البسيط) داخل بنية الحالة

المعقدة، وليس الكلام، بنية (دلالية) تخرج على (البسيط) في مظهره، إلى ما هو شعر وحب يفترض (سلطة تمثيل) تخترق (سلطة تكرار).

ولأن الشاعر لا يميل إلى الارتهان بسلطة التكرار، ينتعش شعره بالمخالفة، وبغيض الشعور، وبالشعرية.. فما تبقى –كما يقول– "هو الحب.. وأن زمان المحبين جد قصير".

....

-٣-

■ مذ داهمته (صحوة) الشعر، يصوغ (العاشق مثقوب القلب) هواجسه وخيباته و"تدمياته" سجالاً مع الذات، أولاً، وثانياً.. ودائماً..

""مُعلّم" متمكن من فنه، هو، و"صنعته" على قيافة قامته الشعرية (في التجربة) وهي "تجربة" –امتحان– على الصعيد الفكري (الانتماء) أولاً– ، وبعد ذلك تأتي "الأشياء" لتؤنسن جوهرها في "الأفعال" (المواقف، والشعر..) أو (الشعر الموقف) ودائماً ثم (جَدّل) مع النفس، "دراما وجود" و"مأساة ميتافيزيقية" "أيضاً.. مُعلّم، سجّال، في فن القص– سرداً حكائياً– في الشعر، الرواية، المسرح..، في كل نصوصه اجمالاً، حتى لو كان بمساحة نصف صفحة كـــ "إجازة" – نصاً مكتفياً بذاته– إيجازاً في الصورة، لكن المعنى يتدفق بدوال وإيحاءات لغة صافية مباشرة مرات، واضحة دائماً.. تكتنز في بساطتها الظاهرية ثراءَ فنٍ، وشعرية عالية. وزهداً، والنصوص لدى الصائغ، حتى المطولات حريصةً على هذه السمة: (الوضوح البليغ)، بالرغم من طولها، ونثريتها أحياناً: من: "رياح بني مازن"(١٩٦٧) إلى "اعترافات مالك بن الريب"(١٩٧١) –القصيدة وليس المذكرات.. ومن "شمة أفيون" (وهي الأقدم: ١٩٥٦)/ و"الساعة تدق دقات كثيرة"(١٩٥٧) حتى "أنا.. لا أباع" (١٩٦٥)..

من ثم في (مربدياته) –القصائد الطوال التي ألقاها في مهرجانات المربد على التوالي –الدراميات /ذات الهم الوطني المضمخ بالفلسطيني العربي، في آن /والنابع، أصلاً من صلب الهم الوجودي (الشخصي)– هم الانتماء واللاانتماء في سجال الذات –: "رياح بني مازن"/ "اعترافات.."/ "انتظريني عند تخوم البحر"(١٩٧١) حتى: "خواطر بطل عادي"(١٩٧٢) و"ما بين جلدي وقلبي"(١٩٧٣) وقصيدته التسجيلية: "هذا الشهر حنطة"(١٩٧٣) تواصلاً مع "على إيما موعد نلتقي" و"يساراً حتى جبل الزيتون"(١٩٧٨).. ثم تتدفق

المطولات: "سيدة الأهوار"(١٩٨٥) و"المُعَلِم" (١٩٨٥) بمقدمتيها: "زمان المحبين" و"الحب الغالب"/ ثم: "أين الشعر وأين الشعراء" (١٩٨٦)- حين بدأ انحسار حضور الشعراء العرب لمهرجان المربد- و: "استيقظ يا يوسف"(١٩٨٦)..

يوسف الصائغ، دائم اليقظة في تشكيل الصورة والمعنى، يعرف -أيضاً- كيف يشكل مادة "درسه" الشعري، ليس فقط كيف يصوغ قيافة القصيدة، لكن أيضاً كيف يلقيها بصوته وحركة يديه وجسمه في المنابر، مثل أداء مسرحي مؤثر.

ودائماً، لا قصيدة بدون أسئلة، واحتدامات وحلم وكوابيس أحياناً.

ولا قصيدة، مطلقاً، بدون حزن!

وبقدر ما تفيض قصائده بالروح الدرامي، والمساجلة، فهي تفيض بالحزن الرفيع، واللسان البديع، والبديع الرقة في (مخاطبة) الــ (هي): (الحبيبة/ المحبوبة/ المطلوبة/ المعشوقة) وأيضاً، لا يتوانى عن "المخاطبة" الخشنة- حد الهجاء والشتيمة -لمن يخونون "حزيناً" مثله، أو: أوطانهم!!":

".. خانني أهل بيتي وأوجعني الحزن في ذل صوتي"

-[رياح بني مازن: (قصائد): ٨٥]

■ ***"أيما وحشةٍ يا تراب بلادي أقاتل؟***
إن يديّ تحاربني
قتلوني ثلاثاً.. ولكنني لم أمت"
- إن"مالك" يشترط الكبرياء:
■ ***"اشترطت أموت بلا ندم***
كنت أعلم أن المنية ليست مزار المهاجر
أو منزلاً للغريب
فلا تبتغوني لكم بطلاً
إنني رجل حرضته الرمال على نفسه
فهو يسألكم...
من يطيق الإجابة في مدن الاحتلال؟"

-[اعترافات..: (قصائد):٥٩

....

- *".. وكنتم تقولون غزة للقدس*

وكنتم تقولون غزة عرس

ألاّ تخجلون؟

تراب لكم!!

واسمعوا الريح تعوي

تهب على الضفتين

على القدس مجزوزة السالفين

عليكم عشيري، أجل واسمعوني."

-[رياح بني مازن: (قصائد): ٨٠]

- *"أما تسمعون الدماء*

تهاجر من تحت أقدامكم

فتخوض بها عجلات الدموع

وترسم منها

خرائط للنكسة المقبلة..

سينضج في القِدر ما تأكلون

منذ قرون..

والماء على صبر الصِبيّة يغلي.. فينامون ملائكة متعبة

وتنام البصرة جائعة

ويظل نداء عجوز

تغلي في القِدر الماء

يمنى بحساءٍ لا ينضج رملَ الشاطئ.."

- [انتظريني..: (قصائد): ١١٢-١١٣]

رسم المشهد، صياغة الحبكة، تخصيب الصورة، وبساطة لغو، هي بلاغة الوضوح، وبتركيبات موسيقية، يُعَشِّق(الصائغ) تلك(الغنائية) العالية، تنغيماً، تقطيعاً(وقفات مدروسة)، لأنه يحتاج كمهيمن(درامي) لتصعيد الحدث، أو الحالة، أو نبض الشعور، إلى تلك"التقنية" (الحرفية).

ولأن زاد قصائده دوماً: (المرأة)، والمرأة المعنى الآخر(القضية، الطبيعة، الوطن)، وأناه، في التقابل، لا في التماثل أو التطابق...، لا فرقة ولا فراق بين الـــ(هي) والـــ(هو) ودائماً، (أناه) –مهيمنة– في سجالها(مع ذاتها)، أسئلتها، ندبها، بوحها، شكواها، احتجاجها، وتمردها، حد(الثورة)، أو التحريض عليها.

ودائماً، أيضاً: (الاختلاف والحرية)، ثنائية اشتغال على المعنى ومعنى المعنى، المقاربات والمجاورات..

وفي جمع النصوص، الأسئلة الدائبة، كما قلنا، الدؤوب، .. لكن ليس بعيداً عن"اليومي"، "الواقعي"، "الحدث".. وباستمرار، يقدمه مثل(قصة) واضحة، بسيطة، سريعة التوصيل!

نصوص الصائغ، تفيد من(الموروث)، تكنزه(أحداثاً أو تفاصيل)، ولا تقدمه في تناص شكلي، بل تمثلاً، تنافذاً حد التوحد، أفادته–مثلاً– من حكاية"مالك بن الريب، حزنه، وحدته، وندمه، بعد أن استبدل بحريته وتمرده، انتظامه في صفوف سعد بن عثمان بن عفان، لقاء طمأنينة موهومة وسعادة كاذبة"(٢٠).

"والقصة معروفة في ذاكرة وعي الجماعة منذ أكثر من أربعة عشر قرناً"، ومثل ذلك: "رياح بني مازن" ليلعن"القوافل العرجاء" التي لا تنتخي، ولا تُستفز، سوى إنها تسد الطريق على مَنْ مشى"(٢١).

....

■ ثم إن نصه يفيض عن صياغة ماهرة لـــ: (نظام الحس)، (نظام اللغة)، (نظام الحلم)، (نظام الشعور): (الحزن، الفرح، التحريض، المساجلة، أو: المساجلة فالتحريض..):

■ ".. ليعجبني إنني عربي، وإنكُم أهل بيتي، .. ومهما يكن.. فحنيني لكم، فوق ما يبلغ العتب عندي، جراحي وقيدي وصمتي..

وأصرخ يا أيها العرب الجائعون

كلوا ربكم.. فهو تمر

ألاّ واطردوا البائعين من الهيكل القدس

بيت أبي للصلاة– يقول الكتاب–

وأنتم تركتم سقايته للصوص"

–(رياح بني مازن/ "قصائد: ٨٢– ٨٣)

... ...

■ من"المطولات" الى"الومضة"، يوسف الصائغ، يستنفذ، بحرفية عالية، أدوات الصنعة كلها؛ يُدخِل(الخبر– الوثيقة) في بنية النص[قصيدة تسجيلية]، ويدخل"الأرجوزة" في بنائية تركيبية تحقق الإدهاش مع حداثوية صياغة، في مثال(أين الشعر وأين الشعراء)(المربد ١٩٨٦):

■ "ما للوفود مشيها وئيدا
بشائراً تحمل.. أم عهودا
أم القوافي جُثّماً قعودا

...

والبحر صعب.. والمدى طويل
مستفعلن مستفعلن فعول
قد تقصر الحرب، وقد تطول
وأشرف الصبر، هو الجميل"

....

– ثم يدخل(التضمين) البليغ، كأنه جزء من نسيج القصيدة:

■ "لكأني الساعة أسمع صوت السياب
يدوي في هذي القاعة:
(لا تكفروا نِعمَ العراق
خير البلاد سكنتموها
بين خضراء وماء
الشمس نور الله
تغمرها بصيف أو شتاء
لا تبتغوا عنها سواها
هي جنة
فحذار من أفعى
تدب على ثراها"

...

– ونأخذ الشاعر(بطيبةِ قلبه)، فإن"المحبة، طيبة القلب/ الشعر مغفرة/ وزمان المحبين جد قصير"

■ *"..وهذا القلب بريء،*

لم يشهد زوراً

لكن..

شهدوا بالزور عليه"!!

وبعد صراع محنة، وصمت، وحزن/.. وصراع فكر وانتماء وجدل، يعود إلى نفسه ليصفو:

■ *"أنا والقصيدة نأتي*

يداً بيدٍ خاشعين

ونسكن بين يديك

وإذ أتحسس سقفك يمتد فوقي

ويحرسني

يخرج الولد الضال مني

فأصفو

وألعن صمتي

وباركت شعري..

ونزهت للصدق صوتي" (١٩٨٤)

– وقبل ذلك يصدح"البلبل الأسود" قصائد ثكلى[١٩٧٦– ١٩٨٠]:

■ *" نزيد عذاباً*

ونزداد حباً

إلى أن يجيء

السؤال الأخير"

ولم يكن(السؤال) الأخير، قط.. ولم يكن ذلك(الاعتراف) لمالك بن الريب، المثكول بحبه وقضيته وبعض محبيه، فجيعته كانت حادة في(المرأة) التي أحب فرحلت، وفي(المعنى) الذي وهب له شباب نشاطه وحياته، ..فقدم(مرثيات)

لاأصغى ولا أجمل عن" سيدة التفاحات الأربع" (١٩٧٦)، وأنغمر في(سجال الذات)، وكيف يُعلّم الإنسان نفسه، في محنته، على الصبر..(هل صبر فعلاً!)؟ ويروضّ هواجسه فيكتب. هو الذي غمر، بحرارة فارهة، صفحات طوال من نثر شعري، ثري بالسرد، وبالقص عن أحداث مدينته(الموصل)، ثم عن نوازع قلبه وفكره، مرة تلو أخرى، وكأنه(يعترف)، ولكن ليس أمام كاهنه في الكنيسة، بل أمام البشر جمعاً في جريدة"الثورة" وقلبها في جريدة"الفكر الجديد"، وقبلها في رسائل ساخنة مطولة إلى"سلام خياط" في لندن/ وسلم عزلته على جدران غرفته لوحات سوريالية، ثم حولها على القماشة، وكتب روايته"المسافة" اعترافاً آخر، ثم"اللعبة"، وفكر، قبل ذلك، بصوتٍ عالٍ في مجلة"ألف باء" ويسجل، بعد ذلك المشوار من التحولات، "الاعتراف الأخيرً لمالك بن الريب، (السيرة الذاتية)، ولم يكمل نشرها..

وهكذا، قد تبدو هذه"الأفعال" خارج دراسة النص الشعري، لكنها، في صميم خالقية النص وحوافز إنتاجه،

وهكذا، أيضاً، علم نفسه على(الصحو) دائماً لكي لا يخسر نفسه في (صحواته)، لأنه، فيما كتب، (مثالي) يريد: "كل شيء.. أو.. لا شيء" من المرأة التي يجيد التغزل بها، إلى(الحزب) الذي عشق، من الناس الذين أحب إلى الشعر..، فتمرد على نفسه دائماً، ودائماً ظل يساجلها، يتنصت في الليل على قلبه، أو يسترق السمع إلى رئيته، فالشاعر يعيش وطنه، لا ينظر إليه"من ثقب الباب

لكن ينظر
من قلب مثقوب"
وتأتي"المعلّم" ملحمة نفسه:

- ***"هي سبورة، عرضها العمرُ.. تمتد دوني***
وصفاً صغير
بمدرسةٍ
عند باب المعظم
والوقتُ.. بين الصباح وبين الضُحى
لكأن المعلمَ، يأتي إلى الصف محتمياً خلف نظارته،
ويكتب فوق طفولتنا بالطباشير، بيتاً من الشعر:
- من يقرأ البيت؟

قلت: أنا
واعترتني من الزهو، في نبرتي، رعدةٌ ونهضتُ..
-على مهلٍ..
قال لي،
- تهجأْ على مَهَل..
إنها كلمة ليس يخطئها القلبُ.. ياَ ولدي
ففتحت فمي، وتنفست،، ثم.. تهجأتها، دفعةً واحدة:
- وطني-
وأجاب الصدى:
"وطني.. وطني.."

....

(يقص) الصائغ، في القول عن المعلم ذاك في الوطنية، وعن نفسه يحكي، يساجل، بارع، بارع، في ذلك السرد، كأنه يتحدث إليك بحميمية، حتى لو كان يخاجل جيَدبته ودائماً... ينبض نصه بالحوار، حياةً، ووصفاً للمكان والحدث؛ ففضاء النص هو فضاء معلوم:

- *(.. إذا انتصف الليلُ.. واسوّد*
ليلٌ بلا قمر أو نجوم
وصار الندى مبهماً في الحديقة
سيدتي، ستجيء كعادتها، ستعبر هذا الحمرَّ الكئيب، وتمشي على العشب حافيةً
لحظةً.. وأرى وجهَهَا ملصقاً في زجاجة نافذتيَ
من هنا.. حيث ينكسر الضوءُ والوهمُ: عينان ذاهلتان، وشعر من الأبنوس قد اخضر من بللِ الليل، والتمعتْ خصلةٌ منه فوق الجبين،
ومن دونما كلمةٍ، وبصمت المحبين/ سوف تمد أصابعها، وتشير إلى بنصرٍ
نزعوا خاتم الحبِ عنه.
فموضعه أبيض، مثل جرح قديم.
وتبسم لي.. هكذا لمحة، وتغيب

وتترك فوق ضباب الزجاجة هذا الحنين الغريب
حنين غريب
أنا.. يشبه القبلات حنيني
سأبحث عن شعرةٍ عَلَقَتْ في الوسادةِ، قنينةِ عطر..
علاها الغبارُ،
قميصٍ به عَرَقُ امرأةٍ، أهذا.. إذاً، كل ما يتبقى من الحب؟"

- (قصائد: ١٨٤)

سردية، تقدم الحكاية كاملة، مكتظة بشعرية النص، كأن الشاعر لا يكتب قصيدة، بل قصة قصيرة. روائية، درامية، في آن..

وبذلك نجح، كما في دراما شعره، أن يكتب الدراما للمسرح"الباب/ ديزدمونه/ العودة"(٢٢).. ومن الحوار بين اثنين صنع"اللعبة" روايةً.

وقبلها في حواره مع نفسه كتب"المسافة"، بوصف مقتدر، خلل القص، تفيض"حسيات" حياة، تنتظم في كل ما يكتب. في المقطوعة القصيرة، كما في القصيدة التركيبية الطويلة، أو الرواية:

■ (.. خذ يدي
ستسير الحرارة من بنصري)   الصورة الحسية
....
-(إذ ذاك سوف ترى
أي شوق تكابده امرأةٌ
يسكن الحب بين مفاصلها)   السجال الداخلي
....
- عبثاً
- بل ستنبت
- وا أسفاه.. تأخرت ثانية
- لا.. أنا عند لحظة حبك
سيدة.. ما ترى أي قبر يناديك في جسدي
- أحضروا كفناً
للعريس الذي سيموت)   الحوار، والحسي معاً.

-(حزيران ١٩٧٣)

....

– وهو مُعلم في(الإيجاز) أيضاً، الإيجاز الثرِ الذي يفيض بالشعور وبالموحى الفنتازي. تتسع دائرة الفعل فتخرج على ترسيمة الكلمات:

■ (.. الليلة كان الكابوس
مختصر جداً
مائدة وزجاجة خمر
وثلاث كؤوس
وثلاثة أشخاص
من دون رؤوس!)

....

أو: ***■ (خيط من نمل أحمر***
يتحرك بين سريريَ والباب
أنهضُ من نومي
أسحق خيوط النمل بأقدامي
وأعود..
وإذ أستيقظ ثانيةً
ألقى بين سريري والباب
خيطاً آخر أكبر .....)

....

– ومن واقعية الواقعة يصنع"الفنتازيا"، بنفس المناخ الذي يصور فيه جوانب حبه، أو حياته:

■ (حين جاء المقاتل
عند حدود الوطن
تحول جسمه شجره
راسخ جذرها في السماء
وأغصانها.. مثمرة..)

تتوالى، وتتعاضد مستويات البناء، والأفضية، في هذا النص:

- <u>المشهد الأول</u>: -وهو مشهد سلامي- برغم حالة المفارقة في الصورة؛ (المقاتل شجرة)- كناية تثري المعنى أسس عليها تفاصيل استهلالية المشهد، ثم بادر بخلق انعكاسات الحرب على

الحياة: الشجرة/الإنسان/ المقاتل المكنى..

- **<u>المشهد الثاني</u>**: يغور، في البناء عميقاً، ولا يكتفي بالتأسيس الأفقي، في الاستهلال:

■ ***(هبتِ الريح لم تنحن***

شبتِ النار-

جاء العدو..

تبدلت الشجرة مدفعاً

والفواكه صارت قنابل

والأرض من دونها: مقبرة)

تشتغل السردية، هنا، على(الإيجاز) في الحكي، وعلى زهد اللغة في المتن الحكائي داخل النص، ولكن بمفارقة مخيلة، كما هي طرائق صياغات الصائغ حيث تنفتح القصيدة على مناخات أخر، وآليات: الحوار الداخلي:

الوهج/

لحظات الصمت/

التحولات/

الرموز/

الدوال: الريح، النار، المدفع، القنابل، المقبرة.

و"**التخييل**" -هنا- (الاسم- المسمى) لا ضرورة له،(هي) الشجرة-معرفة برمزيتها- ودوالها،.. و(هو) المقاتل بكنيته، موصوف بفعله، توحداً عند حدود الوطن في الانتماء والدفاع عن الأرض، حيث "الانتماء" -هنا- "<u>معادل موضوعي</u>" للقتال، للسجال، لحقيقة الشاعر، فلكل دهرٍ نتاجه الشعري!

وكما نالت"المطولات" اهتمام الشاعر وعنايته. في الاشتغال بمنطقتها ومنطقها، قدم. في""<u>الإيجاز</u>" هذا التعشيق المذهل بين حالة"<u>الواقعي</u>" "<u>باللاواقعي</u>" <u>المتخيل</u>، أو بإلغائي في ثنايا"ما بعد" النص عند تأويل القراءة.

■ في نتاج الصائغ كله، (الحب) يظل شاغله، (نوعه) الإنساني في: الحوار، التعبير عن الذات، عبر التبادل بينه وبين المعشوق/المحبوب.. ولكل يكون هذا الغطاء متاحاً، على العاشق أن يسجل الغياب أيضاً، يسجله على شكل"هو" الذي يمثل في كل لحظة، المنظور الوحيد للإنسان مقابل من يحب..

لكي يكون(الواحد) حاضراً، يجب أن يكون(اثنين): العاشق

والمعشوق/المحب والمحبوب، نتلمس. في النصوص ذلك(الغائب)، نراه.. مؤكداً في الحضور، بالمحبة حيناً، وبالعتب المر، .. حتى لو لم يسجل الفضاء الرمزي ذلك(الغياب) داخل(حقل التخاطب) أنه لا يدمر الآخر" المحبوب.

"الهو" في قصائده: و"الهي" الغائبة- المعشوقة- (الحاضرة)- استحضاراً، تذكراً، استرجاعات..

■ إذاً.. كل نص، مشغول بمهارة معلم، و(عفويته) الظاهرية(المخادعة)، صيغت بمكر.. فكل نص هو المظهر المحوّل إلى أثر، حسب التقنية الخاصة بشفراته وإشاراته،(بسيمياء) علاماته..، إن القصيدة لديه، سيرورة متجلية، أثر لتكوين المعنى، والمعنى الآخر، سياق مجموعة أفعال تواصلية، أو حالات...، بين شخصين، حالمين، عالمين، محبين، مختلفين، تدفع إلى مشاركة أو شراكة وشركاء، .في الفعل التواصلي، المتوالد النامي، المؤثر عبر خطاب الجدل، السجال.. ذاتياً أو مع الآخر.. فالمتكلم دائماً هو مع آخر، حتى لو كان يبدو- ظاهرياً- أنه يكلم ذاته، متفرداً بها..

كل نص استمد تماسكه الدلالي-إذاً- من وجود بنية عميقة منطقية- دلالية تعمل في آن كبنية دلالية كبرى يمكن اعتبارها"قيمة" النص، مما تستتبع بالضرور الانتباه إلى الاستدلال للأدبية، في السرد، لأن-منتجها- يدرك ماذا يفعل!!، ولأنها، بالضرورة، (شعرية) النص، شكلاً وجوهراً انطلاقاً من خصائصه النوعية.

هي التي تجعله يشتغل. في منطقة الشعور عند المتلقي، وتميز مبدعة: معلماً، سجّالاً.

❑

الـــزمــن الـــدائـري!

■ *"صديء السماورُ، وألتقت عاماً فعام*
خيم العناكبِ، في الجيوبِ وفي الحنايا.."

حسب الشيخ جعفر

❑❑

-١-

- **«.. إن الزمن الدائري يجد نفسه في القصيدة الدائرية/ أو المدورة..**
ولكنه ليس زمناً عائداً إلى النقطة الأولى، متوقفاً عندها..
إنه يتقدم أبداً في دورانه،
إنه شيء من حركة الكون- الدائرية..»

* *(ويكون التجاوز: ٤٣١- ٤٧٤)*

....

"الصَغّارة"(٢٣) في "شعرية" الراهن، لدى حسب الشيخ جعفر، نص مفتوح، هو مادة الاختلاف ومداه في الحرية، الأبعد.. على مستوى: التعبيري/ الإفصاحي، والخالقية/ التشكل، والقناعة/ الفكر، والحلم/ التخييل..

هو(نص) اختلاف ومغايرة لسُنةِ التسينيين، وسُنّة(حسب) ذاته، ليس(الستيني) فقط، وإنما(التسعيني) الذي عاد إلى(حكمة) الصوفيين، والنفاذ إلى روحية"الصنعة" التراثية، صياغة وبنية، وكأنه ينسج(سوناتات) الحكمة، في هذا الزمن الدائري، شديد التعقيد، كثير الحلقات، متسع التضادات والأوهام والإحباطات.

(حسب) يخرج، ليس في شعره الأخير كله؛ (السوناتات.. الخ)، بل في(الصغارة) المحاوَرَة والمشهدية والدرامية، عن وعلى، (مألوفِهِ)

ومزدوج المفارقة(الخروجية) في(الاختلاف) و(المغايرة)، يكمن في الفن ذاته، كنسق، حيث جَمَعَ بين(النثر) و(الكلام)، و(الحوار) و(الشعر)، كأشكال تعبير، وبين(الواقعي)، و(النفسي) و(الفكري) و(الفنتازي)، كحالات تعبير، وأوعية هموم، وسخريات أقدار، وكفاءة أحزان، وتنوعات صياغة، إنه(نص) يناهض(فتح) التفعيلة والغنائية(الملاذ) لكنه وإلى(غنائيةٍ) يخرج- تفيد بالفعل من روح التفعيلة والأوزان والذائقة الستينية، إلى حد، لكنها تخرج-أيضاً- على(التدوير) الشكلي، إلى"الزمن الدائري" العجيب!، حيث الغربة والحزن الكثيفان اللذان لازما نصوص الشاعر منذ(نخلة الله)(١٩٦٤) (القصيدة)، تعمقان

مسارهما في الحاضر، بعد أزمات حروب وحصار، وتفكيك بنى وعلاقات، وغياب، وبَيْنٍ، وفراقٍ أليم..

هذا النص، (تَمَثّلٌ) للزمن الدائري، الغريب العجيب، على وفق تداخلِ أبنية وسرديات عدم، حوارات وشخوص، ووصفية مكان أليف- يبدو: واقعياً، هو نفسه المسمى(المعروف)، لكنه ليس كذلك في غرائبية ما يجري، ومتخيل ما يحدث، حيث(يجلس) الموتى/ الأصدقاء: الساخر، والقاص والشاعر، ثم المهاجر، بغلائل شفافة- كالأشباح- عند(مائدة) صديقهم الشاعر/ المحزون/ السكران/ المهزول الذي يماثل"تمثاله"، أو الذي يماثل"التمثال" الواقف في حديقة المكان الأليف المسمى(حديقة اتحاد الأدباء) !- وهو مكان واقعي-لكن استحضار الشخصيات حالة فنتازية- نص مكتظ بالشعرية، ومؤطر بالتقريرية السردية، ومشحون بواقعية(ظاهرية) خادعة، لكنه نص غرائبي/ سحري... يرسم مشهديته التخييلية بمهارة فنطاذية، تتجاوز حدود الوصف العياني، أيضاً.. -كما سيأتي لاحقاً في ثنايا النص-

كامل النص متواطئ مع/ومنغمس بـــ/ تلك المفارقة المؤلمة ذات(الفكاهة السوداء) حيث القنوط الإنساني المتهدم على(أكتاف الحارس الليلي) بما ينطوي عليه من مدلول مغاير، أو منفتح على موحى، هو و"صفارته"، يبدأ من المكان، /ويتيه في المكان/ مدورة لاز مكانية، تصير.. حد أن(أكتاف الموتى) المخمورين، الذين(يحضرون) مائدة الشاعر، ويجالسونه، بكأس مليئة، وقنينة فارغة، تحمل الضنى وإلى الهم المدور الأزلي تصير أيضاً، حد(القتل) الأمام ناظري السكير، كأن(الأصدقاء/ الموتى) يموتون ثانيةً!

هؤلاء المرئيون اللامرئيين، هم في الآن ذاته، موجودون داخل الزمن الدائري وخارجه، مجايلون-في الوقت نفسه- أوجاعنا، وضحاياها.. معاً!

وهناك(معهم)، أولئك(المجانين) الذين تكون- على غير العادة- نوافذ غرفهم، لا كفضاءات ملاذ، بل أفضية حبس، في مستشفى(ابن رشد) و(ابن النفيس) حتى، وهم ينطلقون، تالياً، نازلين، إلى حديقة"الاتحاد"، يرقصون بشعور منكوشة!

....

■ فنطازيا(الواقع)، في الزمن الدائري، تلك، هي: "الصفارة"!

وكأنها–بالفعل– تمسك بنقطة(المدورة) في التجربة، وتدفع بها إلى مدى دائري أبعد! لا تحاصره في الزمنية، أو تحده بها، بل تخرج به إلى كيانية أخرى، وكون أرحب.

....

كانت نصوص شاعرنا، حتى"كِران البور"(٢٤)، حيث ما ينيف على المئة سوناتة، واستمرار مثيلاتها في المنشور تالياً بمجلة الاقلام(العراقية)، تنحاز إلى آلية اشتغال واضحة في الكتابة الشعرية، لكنها ليست تراتبية. فالنصوص تدفع بجوهرها، وشكلها إلى(معنى المعنى)، /الخانة الأخرى/ "الطيّة" / فمحمولات قصائد(الشيخ)، حتى"الحكمية"، منها، تنطوي على تنويعات موروث، ذكريات أسفار، حياة..(٢٥).

حتى في(الترجمات) وسرد(السيرة الذاتية)، الشاعر يُدوِّر زمنه، في ذاته، وفي الآخرين: ما ياكوفسكي، يسينين، بوشكين، بلوك، إخماتوفا، حمزاتوف، باثيو، والشهداء وكأنهم أقنعة لحياته وشاعريته ومعاناته.

نص(الصفارة) إبداع معاناة، وتدوير ذات، في الآخرين، يبدأ بالتأمل، و(ينتهي) بالتأمل، في واقع الحال: لا ينتهي، بل ينفتح على فنطازيا، ودوال تشتغل في عقل المتلقي إلى أبعد،..

يتميز النص بتداخله الاجناسي، ففيه مقاطع سردية/ قص وحكي/ هي متن حكائي داخل المتن الحواري، والشعر، والاستعارات.. نقرأ الوصف السردي كما يلي:

– ((لم يعد يجرؤ فيمد يده إلى المائدة، وقد انصرف السكير عنه إلى القنينة والقدح، يتلبث الحارس قليلاً حائماً هنا أو هناك، ورويداً يبتعد يائساً في الممر الضيق إلى أن يختفي صافراً صفيراً اعتيادياً بعيداً خافتاً.

في هذه الأثناء تقترب الشاشة بحافتها السفلى من الأرض . لا شيء عليها غير العناق العاصف بين الزنجي والشقراء ، غير أن الزنجي لم يعد هو الزنجي نفسه ، بل هو هذا (الوجه الآخر) الغامض للسكير، متبدلاً متلوناً، إنهما الآن يبدوان، وقد إنشقت الشاشة عنهما، أو كأنما هي قماش شفيف تنتزع الشقراء نفسها إنتزاعاً من بين يدي الرجل، وقد بدا غريباً لا ملامح واضحة له، غير عابئة بتوسله وتشبثه، وهو يتوارى تدريجياً مفتوح الذراعين خلف الشاشة، التي

لم تعد تضم بين نصفيها المنفرجين قليلاً غير الشقراء وحدها. تخرج الشقراء متحررة من الشاشة. سائرة في اتجاه تمثال الشاعر الأعجف!

تعود الشاشة مثلما كانت منبسطة على أسوار المزاد، عالية عن الأرض قليلاً، خالية من أي منظر أو صورة، تقف الشقراء بين يدي التمثال ممتلئة العينين حباً ورغبة عارمة، مادة ذراعيها إليه، دون أن تلمسه، منتظرة التفاف ذراعيه ويديه من حولها، لم يزل السكير جالساً إلى مائدته غير عابئ بشيء، ولم تزل الشقراء منتظرة، وهي تبدو كالمنوّمة تنويماً، كالسائرة في نومها، أو في عالم آخر غير عالمها المعتاد، غير أنها يائسة الآن فقد ذهبت اندفاعاتها المشبوبة دون طائل هي ملتفتة إليه فتقع عيناها لأول مرة على السكير المتأخر المنفرد عند مائدته تقترب منه وقد بدا لها (هو) نفسه ، وقد جلس إلى المائدة، غير أنه جامد ، هو الآخر صامت لا يتحرك كالتمثال الحجري.

تقف الشقراء متفكرة محزونة، وقد أدركت أنها عاجزة تماماً. من أن تحركه إلى ذراعيها الممدودتين، فهو منشد إلى مائدته متوهج العينين رغبة بالرؤى والظلال التائهة، تدير وجهها وتمضي في الممر الضيق الممتد خفيفة الخطى إلى الشارع، إلى المدينة النائمة.."(٢٦).

هل يترك الشاعر، هذا المشهد السردي عائماً، غائماً، في مدورة الزمان؟ كلا.. إنه يقطع على حوار مع النفس:

-(السكير: (وحيداً محدقاً في الفراغ):

ما من أحد، لا جلاّس

لقد انصرفوا، انصرفوا

من أعراضِ السُكرِ القرفُ

وربيع الخمر، الإفلاسْ..)

-ثم يتلو ذلك بسرد قصصي (حكائي):

(فجأة تنفتح نوافذ الطابق الأرضي من المستشفى الخاص الملاصق لحديقة الاتحاد عن المجانين بأكاليلهم وأثوابهم الغريبة. يقتحمون الحديقة، يحيطون بالسكير المنفرد، دائرين من حوله راقصين، محتفلين حفلتهم الليلية المتكررة المعتادة..

السيدات بشعرهن الطويل المحلول، والسادة برؤوسهم الحليقة"(ص٣٨)

-هذا (الحرث المشهدي) في أرضية المخيلة، بألسنة متعددة: الحواريات الشعرية /السرد الحكائي/ يدفع بالنص إلى مرارة الموقف، حيث تتحرك الأشياء والكائنات إلى (نهايات) النص، لكنها تتحرك، حقيقة، إلى فضاءات مفتوحة حيث:

- الشاشة غير الشاشة

- السكير/ التمثال/ الشاعر/ القاص/ الساخر/ النادل/ المهاجر/ المجانين/ الزنجي/ الشقراء/ الحارس والصفارة: المكان وعناصره...، كلهم تغيروا..

ولأن الشاعر يحلم- دائماً- عبر نصوصه، بالتغيير، ويؤمن بالجدل، "فالديالكتيك" يتغير- هنا- تماماً كالنص وعناصره: شخوصه وأفكاره- بالضرورة- تماماً كتغير المجتمع، ومع تغير المجتمع والإنسان، .. -تحديداً- باعتباره ذاتاً!

ولأن مدورة الزمن قاسية، الآن.. حيث انهيارات الإنسان أكثر من انبهاراته، وآلامه وخسائره أكثر من أفراحه وانتصاراته، وخيباته أكثر من بطولاته..، فالنص-عموماً- عند حسب الشيخ جعفر، و"الصفارة" -تحديداً- يبحث عن(الحقيقة الجمالية) ولكن عبر"المكابدة" في التأمل، والحياة.. لذا، فإن مقدار"العملية الإبداعية"، واستيعابها، يجعله قلقاً، وأحياناً غير مؤمن بما وصل إليه، أو حتى ما كتبه ظرفياً لصالح"الإعلامي" وليس لصالح المعرفي- الفني، فيسعى، إلى تجاوز موجوده إلى ما هو أثرى واغنى إبداعياً، وأعمق في سيرورة الإبداع، وجوهره، لا حوله ولا دعاية له، فيدخل محاريب التجاريب، ولا يتوقف عند إعادة صياغة الأساطير"تشعير الأسطورة" و"الحكايات" والأمثال والأقوال والحكم، أو"أسطرة" مواد الواقع، ليحيله إلى واقع النص،..

وعبر الزمن الدائري، في النص ذاته، منذ"نخلة الله" حتى"خيط الفجر" آخر قصائد"عبر الحائط.." أو"ذقون في الرياح" آخر قصائد"كيران البور" أو"الخواء" آخر قصائد"أغربة وأتربة"(٢٧):

- ***(صديء السماورُ، والتقت بين الزوايا***
خيم العناكب في الدخان الرخو كالغبش البليد
وتخلل المقهى البلى، واحدودب الساقي الوحيد
واستوحشت في ضوئه الخابي المرايا
وخبتْ بأخيلةٍ لها، وتبدل المتعهدون!

وطوى الردى صحفاً، وما انفك الضيوف
يتداولون الرأي في أنبائها، ويخففون
شاي الظهيرة في اختصام
صديء السماور، والتقت عاماً فعام
خيم العناكب في الجيوب وفي الحنايا!."

....

بين(الزوايا)، إذاً، و"الحنايا" (خيمت العناكب، بعد أن صديء السماور!)

وذلك هو"الخواء" الذي يفرزه الزمن الدائري، فالعناكب خيمت، في الجيوب أيضاً، وتماماً، كما لمعَ النارَ في"الحداةِ"(٢٨)(الليل والصموت) شَمَل الغلا، ... الزمن الدائري يكون من لمعة النار إلى الجفون المتقرحة، وإذا"خبا النهار" لم يعد ثمة من فائدة لهز الراقدين وإيقاظهم:

"لعلنا لم نَصْحُ
مذ صلى الولي بنا ونام!"

إنّه التحذير... إذ لم يكن يدري بأن الجلود المتسخات هي (السنا)، هكذا جعل "الحداة" يتوجهون إلى ذواتهم، كأنّهم يديرون الزمن نحو الانكفاء.

لغة تستند إلى الشروح والتفاسير وتعتمد عليها، كأنها مقدودة من معجم (ميت)، ومن كتاب الحكمة القديمة، ومكتوبة في زمن هجري عتيق!

مناخ أبعد ما يكون ظاهرياً عن المعاصرة، روحاً ونفساً وصياغات، لكن (حسب) يخدعنا بمظهر "حكمياته" هذه، لأن نصه، الذي يقدم، في حاضرنا، يتموضع في (المعنى الغائر)، الذي في العادة، هو (جوهر الكلام) المضاد، في زماننا.

إنه شعرية المعنى، في سياق زمن دائري(متخلف)، وكأنّه ما قبل المدنية!، ليضخ مدىً للتأويل، أبعد من ظاهر الحالة الصياغية، مهما تقيدت النصوص بقافية أو تربيع أو تثليث... لأن هذه النصوص –في الجوهر– تطلق "حكمتها"، ضد الزمن الذي خسر حكمته!... وهنا يكمن (وعي الضد). في المخالفة والمغايرة.

....

-٢-

■ لم يعتبر الشاعر، القصيدة المدورة، لوناً أو تياراً ، بل هي -كأية محاولة- "ليست شكلاً نهائياً"، وبالتالي "سيجد الشعر منطقه الجديد في كل مرحلة"(٢٩)، وهكذا يتخلق مفهوم (الزمن الشعري)، من وجهة نظر الشاعر، بحيث يعتبر (الشكل) هو (حركة التجربة بأبعادها كلها)...

إن حركة التاريخ هي التاريخ نفسه، وإن تجربة الشاعر هي تاريخه الإبداعي، لذا فهو يحث نفسه دائماً، في بحث دائب، كي تكون قصيدته(اكتشافاً مستمراً) داخل حركة العصر وإنسانه المتعب، فنراه يجاهد في إيصال رؤاه وتداعياته كلها، وحسيته أيضاً، في الحركة الدائرية التي تتشكل منها(الجزئيات) بين(الواقعي) و(المتمنى)، بين(المتخيل) و(المحسوس)، بين(الماضي) و(المستقبل)، فتتبض نصوصه، وبالذات قصائده المدورة، بفيوضات الحياة اليومية، مشهديتها، واستعمالاتها، وكذلك: الحسية الغريزية!

أما الانتفاض على الواقع المر، في شعر حسب، فقد تحول من(التحدي التحريضي) في(قصائد) الستينات، إلى(الحكمية،)، الغرائبية، التضادية، الرافضة، الآن..

(فالفنطازيا) و(الحلم) هما وسيلتاه في(الزمن الدائري) داخل بنية النص الذهنية، لأن الواقع ذاته فقد خواصه الواقعية فبات لا واقعاً..

وإذا كان(الاندماج بالماضي): بالريف/ بالمعشوقة/ ثم بالمدينة وصخبها(تجربة موسكو) لم يولد رفضاً لصوفية إشراقية بل منصة للركون إليها في تجربة الشاعر المضمخة بالألم والحرمان والغربة.

وهكذا يدرك، بوعي شعري، أن(حصاراً) تطوقه به(معطيات) بيئته ومحيطه وظروفه، في سياق عوامل نموها أو انحدارها، ونتائجها وانغلاقها تماماً على الخيبة، لا يمكن أن تخلق نصاً متفائلاً- ثورياً- كما هو وهج قصائده الأولى.

إنه الآن، وفي هذا الآن الصعب، حياتياً وثقافياً واجتماعياً وسياسياً، يحقق- بصعوبة- التوازن بينه وبين العالم/ المحيط.. عبر الإبداع الفني الذي هو

نقيض(الغربة) و(الأسلبة) و(التغريب)، وتعويض عن الاعتيادي الذي كان يشتقه فناً.

هل يقبض حسب الشيخ جعفر- الآن- على الألق الشعري(العجيب) الذي يكمن في(الشيء) (الاعتيادي)، كما قبض(فان كوخ) على جمالية ذلك الكرسي المهمل، ليحوله بالرسم إلى(أعجوبة) جمالية؟ أو ظل(مغترباً)، لأنه لا يملك حتى(الأشياء الاعتيادية)، ولا يهيمن عليها، لذا فهو يحس(بالغربة) تجاهها، كما تجاه الحياة والعمل والعلاقات، و(الثقافة) السائدة؟

حسب لا يمتلك(شيئاً)، لأنه لا يمتلك(الحاضر) كما لم يمتلك(الماضي) لأنه انتهى، لذا فهو يسترجع ذلك الزمن-شعرياً- يحوله من(زمن الواقع) إلى(زمن النص) وإن أضفى عليه ظلال كآبته وخيباته، وحزنه الشفيف أو المعتم...

ذلك ما كان عليه"لون" أشعار(حسب) كلها.. لغاية أواسط السبعينيات.أما الآن وبعد مضى ربع قرن تقريباً على صدور ديوانه الرابع، وبعد حربين ضاريتين، ومجاعات وحصار وخيبات، الشاعر يعجز عن تحقيق أبسط أمنياته، واحتياجاته، ورغباته.. فكيف ينظر إلى(مدورة الزمن)، وكيف يعبر عن ذلك الزمن الدائري داخل النص؟!

إنها فاجعة، من لا يملك سوى موهبته، وطاقته المحبوسة، لذا نراه يدير خط دائرته باتجاه الغور عميقاً في (الداخل)،.. (حركته) هي في(سكون المكان)، ولكن داخل(مسافات القراءة) وشعابها وتجارب أصحابها وأحوالهم، وأهوالهم، بخاصة أولئك(الزهاد) و(المتصوفة) و(الفقراء) و(العشاق) و(الشهداء) والمعذبين في الأرض.

قد يقرأ عن الترف، ولا يعيشه.. فيحفر عميقاً في طيات الوجود النفسي، حيث رغيف الخبز أثمن من كأس العرق، وحيث عشاء الأطفال أهم من قميص نظيف.

■ ***صاح البهلول: (فأمنِنْ، وأزلْ عني الغشاوة***
أنتَ لم تفتأ تعض الخبز أو تلقى(الأداما).
وأرى في القشرة العفراء ريّاً ونداوه
قال: (فأتمم وأفدني... شحَ بالنصح الندامى)(٣٠)

....

■ (الشاعر) جرد من أية حالة تملك..، ولأن"الملكية، دائماً، تقف في وجه الكيان الإنساني- حسب سان جون بيرس في: مدارات- "إنما فخر الحياة في اقتحامها لا في استهلاك الشيء ولا في تملكه.."

ولأن(الشاعر) لا يمتلك(الشيء) ولا يستهلكه، يقتحم الحياة عبر حكمة الزهاد، ومزدوج: البساطة والغربة.. (هو) ناءٍ، وتلك ميزة(أبطال) نصوصه الشعرية، وسردياته، في آن[رماد الدرويش] -مثلاً-

ودائماً(البطل) يحب(المعشوقة) النائية(الملكة السومرية) أو(بطلات) حياته في موسكو، فالآخر المخاطب، غائب، أو مغيب، إلاّ في الذاكرة(الغنية)،.. ودائماً ثمة قصائد(الذكرى) "قهوة العصر" -مثلاً-(ص: ٩٠)، و"غمامة من غبار" ، و"ورقة من بيت الموتى" و"سفيتلانا" حيث"الليل يطول ويشبع قلقاً حتى الصبح".

ولأن"الريح" تدفع إلى حركة دائرية، ربما، أو إلى هلاك، فإن لها وجوهها في النصوص ففي ديوانه"نخلة الله" وحده يتكرر معنى"الريح" ورمزه ودواله، أكثر من(ستين) مرة: "يا حسرة في الريح" /"صوت في الريح"/ "عبارة الريح"/ "ذئاب الريح"/ "الحنين كالريح"/ "الريح كالسكين"/ "باب الريح"/ و"الرياح ترجع من رحيلها" .. الخ.

(فالحسي مقترن بمعنى الحسي) فالصوت والمعنى متلازمان ولا تباعد بينهما..

لذا فـــ(الريح) فاعل في الزمن الدائري، لأنها"فعل" متحرك، يختزن الطاقة ويعبر عنها(إن السماع مقترن حقاً بالنهم، وعند الإنصات إلى صوت الريح يكون الصوت غير مفكك، والريح هي التي تحدث الصوت، أي لا معنى لصوت مجرد).

■ وفي كل ذلك وقبله وبعده، يظل"الجمال" يسفر عن وجهه، حتى وإن من خلال غلالة الفقر: "الجمال الخالد" الذي أطلق عليه(بنجامين) مفهوم"الصورة الجدلية"، نجدُهُ في نتاج الشاعر وتحديداً في تجاربه الشعرية الأخيرة ، حيث يسعى لأن يجعل " الجميل" مصنوعاً / بالرغم من جحيم القبح والخراب في الواقع(الواقعي)، /من عنصر أبدي لا يتغير، ومن عنصر نسبي(ظرفي) يشكل (الحقبة)، (الموضة)، (الهوى)، حتى لو كان ذلك غير مفهوم، وغير متكيف

والطبيعة البشرية.

......

■ والشاعر يتكل على وسائله الخاصة كي لا يجد نفسه بعيداً عن(الحداثة) نفسها، إن لم يكن في مواجهتها، ولكن القراءة الشكلية العجلى لقصار قصائده الأخيرة، توحي باحتماء الشاعر(بالنموذج) الفني القديم، ناسياً أو متناسياً، أن تفاعلية(الانفصال) عن مثل هذا(النموذج/ الفني/ القديم، قد بدأت في مطلع القرن الثامن عشر بفعل"النزاع" بين(القدامى) و(المحدثين)..

نصوصه لم تنس: "إن الفن الطليعي يكوِّن نفسه" (هذه السمة المثولية الحضورية هي أساس القرابة بين الفن والموضة والجديد، وبين وجهة نظر المعدم البطال والعبقري الطفل، اللذين لا تتوفر لهما الحماية من أية إثارة تشكلها أساليب الإدراك المعتادة والتقليدية..

في نظر- بودلير، مثلاً، -تلتبس(التجربة الجمالية) بـــ(التجربة التاريخية) في مجال الحداثة.

ففي(التجربة الأساس) حول (الحداثة الجمالية) تأخذ مسألة(التأسيس الذاتي) شكلاً أكثر حدة بمقدار ما يقتصر أفق التجربة الزمنية على أفق الذاتية(Suhyectivite) المنفصلة عن مركزها، التي تنحرف عما اصطلح عليه الناس في حياتهم اليومية، ولهذا يحتل(الإنجاز الفني) الحديث-حسب بودلير- مركزاً فريداً عند تقاطع محوري(الوجود المؤقت) و(الخلود):

" ***الحداثة هي الشيء العابر، الزائل، العارض***

إنها نصف الفن الذي يشكل الخالد الدائم نصفه الآخر"

بعد، الآن، تحيل الحداثة، من وجهة نظر نصوص(حسب الشيخ جعفر) الأخيرة(٣١).

إلى وجود(حالٍ) يذوب، ويفقد امتداد زمن الانتقال، الزمن الماثل، القائم، الممتد فوق عقود عدةٍ، المكون في الصميم من الأزمنة الحديثة، أي: (الزمن الدائري) الجديد والمحاصر، معاً.

ذلك أن(الوجود) الحاضر لا يستطيع أن يعي(ذاته)، في مقابلةٍ و(مقارنةٍ) مع حقبة قد مضت ورميت، في(معارضة) صورة للماضي، وهو.. لا يمكنه أن

يتكون إلاّ بكونه"تقاطع الزمن مع الأبدية"(٣٢).

■ "الحداثة مشروع غير مكتمل"(٣٣). فالحداثة" وعيها للزمن، وحاجتها أن تجد في ذاتها ضماناتها".

هذا ما يبحث عنه شاعرنا، دائماً.. حتى في الانكفاء نحو لغة الزهاد، وتلك مفارقته الضدية، الأساس، في وعيه المخالف والمغاير والرافض للسائد الشعري والثقافي والحياتي.

لكن"بفضل الاتصال المباشر بين الحاضر والأبدية، لا تتوصل الحداثة– التي يؤمن بها شاعرنا– بالطبع إلى أن تقتلع ذاتها من(وقتيتها) الحاضرة، ولكنها تتفادى الابتذال..، وكما عند بودلير، إنما تهدف(الحداثة) إلى أن تجعل، بنوع من الأنواع، (اللحظة العابرة) وكأنها(الماضي الحقيقي) لحاضر سوف يأتي!

إنها(الزمن الدائري)، حيث يتداخل–فيه–: الماضي بالحاضر بالرؤى..، والحداثة، تثبت نفسها في"مدورة" الزمن– تأكيداً لقيمها– كما(الشيء) الذي سوف يصبح(كلاسيكياً) في يوم من الأيام.

هذا المفهوم للزمن، المتجدد، يبرر القرابة بين(الحداثة) و(الموضة) بالنسبة إلى(النص المفتوح) في التسعينات، .. النص الذي زاوج فيه شاعرنا بين السردية، المبنى الحكائي، والغنائية، الشعر الذي داخل بنية الحوار، يشتق له تفعيلة وموسيقى، وأحياناً قافية:

السكير: (مصفقاً بيديه، هاتفاً بالنادل):
عَجِّلْ بالخمر وبالمزّه
عجل بالخمر كريم
النادل: (مقترباً مبتسماً، مستبشراً بالخلاص):
قنينةً، أستاذُ، تحملها معك؟
السكير: (مشيراً بيده إلى أصحابه الثلاثة):
بل للضيوف كما ترى
عجل بربك يا كريم!
هي خطوة أخرى وتنعم بارتياح...

وقبل ذلك قدم الشاعر وصفاً للمكان الأليف، (الحديقة الخلفية)، وحدد

المسمى(حديقة اتحاد الأدباء) العتيقة المهملة، وممرها الضيق، وشجيراتها الواطئة، المتباعدة بأزهارها الحمر الكبيرة الذاوية، ووصف(المكان المجاور): "المزاد"، ولكن من خلال أسواره العالية وهي(تشف) عما خلفها من أثاث معروض للبيع،.. والمزاد خال الآن لا يضيئه غير مصباح واحد.

الجانب الآخر: المستشفى(وهو مستشفى خاص بالمجانين من أصحاب الملايين) (مظلم) –الآن– و(مغلق النوافذ)..

في(الفسحة الحجرية) الصغيرة من حديقة الاتحاد يقف تمثال الشاعر الأعجف المحزون متقوس الظهر ناتيء الضلوع بؤساً وهزلاً.

والحديقة وهي كأية حانة صيفية أخرى، خالية إلاّ من السكير المتأخر، المنفرد عند مائدته، وهو يبدو نسخة ثانية من تمثال الشاعر المحزون.

انفض السامرون، إذاً.. وعلى بعدٍ يلوح النادل كريم(وهو من أصحاب الحانة) السكير(الضيف) أمامه أو يرافق الكأس الملأى والقنينة الفارغة، والوقت جاوز منتصف الليل بساعتين في الممر الضيق، الممتد بين الشجيرات المزهرة، تتقدم(أشباح) الموتى الثلاث، وهم: الساخر والقاص والشاعر حيث يهدي(حسب الشيخ جعفر) هذا العمل إليهم، (في ذكرى: موسى/ ولطيف/ وسلمان ويقدم لمحاورته هذه بنص مستلف من أبي نؤاس، هو، هنا، مفتاح(المشهدية) كلها وموجهها في القراءة:

"سهوتُ، وغرني أملي

وقد قصّرت في عملي"

وليس تحريفاً لقول أبي نؤاس، ولكن"سهرت" –لو جاءت– لطابقت المعنى أكثر ظاهرياً، لكن النص، ضمن الزمن الدائري الذي أخصبه، يجعل من"سهوت" ذات دوال منفتحة، وإلى أبعد، فالسهو/وإغراء الأمل/ جعل الإنسان(يقصر) في العمل!، وبذلك يفقد الفرصة التاريخية، وتدور عليه الدوائر، حتى يغلبه الحزن، وتغالبه الغربة، فيعيش مع(الأشباح) لأنهم(امثولته) في الماضي، ولذكراهم قوة اليقين، فيضفي على المكان(تغييرات) (مخيلاتيه) بحيث تبدو مستشفى ابن رشد لمكافحة الإدمان على الخمرة، مستشفىً خاصة بأصحاب الملايين، ومثلها مستشفى ابن النفيس الحكومية الخاصة بمرضى القلب، تماماً على

نقيض(واقعيتهما)، وكأنما المرضى الذين يذهبون إلى تلك المستشفيات(الحكومية) هم(مجانين) بالفعل!..

إنه(أمكنة النص) بقدر ما تحمل من ظلال واقعية، فهي ليست كذلك،..

كما أن الأشخاص أصبحوا(أشخاص النص) (الأموات) الذين يشاركونه المائدة وكأنهم(أحياء): ..

(وأسرع، فأنت(أبو المروءة)

من قبل أن تقع النبوءة!

وتطيح بالأرض الزلازل والسيول)

هكذا(يقول) /الشبح/ الساخر وهو يحث النادل أن يلبي طلب(الأستاذ/ السكير)!، ويعقب (السكير) متذكراً بغموض: (إلاّ حكايات النساء)، وكأن حكايات النساء لن تطيح بها الزلازل، إنها(فوق أرضية) جزء من(الماورائية= الميتا)، فهي(في منجى من السيول) أيضاً، متضمناً(المعنى) الظاهري تشظيات إيحائية لمعان متوالدة..، وهي-في ذات الوقت- فكاهة سوداء، مفارقة ضدية، تعبير عن غربة في الحب والنساء، وإحالة إلى حرمان، وأذى من"كيد النساء" و"حكاياتهن" التي تظل-وحدها- ضد عوادي الزمن الدائري هذا، بل في صلب مدورته العاصفة، الفنطازية، اللامعقولة.

هذا المشهد يكتمل بحوارية الشاعر، مترنماً، قارعاً المائدة بيده:

(هات وأسكبهه مراراً

صفق الديك وطارا)

[قل رجاءً يا أبا نواس-أما تزالون- في هذا العالم الرابع غير المأسوف عليه، تكتبون القصائد المقفاة الموزونة؟ ألم تكتفوا بعد؟ لقد انفجرت قنبلة النثر الذرية وتطايرت أوزانكم في مهب الرياح العاتية!

قططٌ، قططٌ، ولها ذنبٌ

السكير: صبراً، صبراً، يا سلمان

الشاعر: قطط، قطط.... ....]

(فجأة ينضم إليهم المهاجر ممتلئ الجيوب كالمعتاد بأرباع القناني، ولا أحد يدري كيف جاء، أو من أين جاء ممتلئاً عافية، وهو يردد ضاحكاً فرحاً باجتماع

الشمل حول المائدة:

أيها الساهرون تحت الترابِ
صحصح الليلُ في صحون الغرابِ)

وهكذا، بين السخرية، والنسيج على منوال تأملاته، حكمياته، الأخيرة، يشتغل الشاعر على تضادات الحياة، وعلى لسان السكارى يطلق بلا حرج. شتائمه على الزمن الدائري، الخانق والمعذب، كسورة الماء حين تختطف الجسد الغريق، بأياديها المائية اللدنة، وتنزل به إلى قاع الاختناق والموت المائي.

(المهاجر) يصرخ: (صفري صفارة العدم
أنا في خمارة السُدُم)

وكأن العالم انتهى،.. والزمن يضع في مدورته، هذه النهاية الفاجعة، حتى بالنسبة للمهاجر ممتلئ الجيوب بأرباع القناني!

....

النص ممتلئ بالشطحات المخيلاتية، والانتقادية، التضادية الساخرة، والفلسفية الحزينة السوداء، أيضاً..، إلى جانب التوريات في كنايات الأقوال والجمل:

(وأعذر فما في القِدْر باقٍ
ذهبت بها أيدي الرفاقْ)

تأتي على لسان(النادل) حاملاً(صحن المزة):

السكير(يكفينا الحُمص أقواتاً
أسكرتَ الليلةَ أمواتا)

على لسان كل واحد، يطلق النص دعاباته واختراقاته الجنونية، وأفكاره وهواجسه ومشاغل أبطاله وسخرياتهم، وألمهم القاني، وخساراتهم..

وعلى لسان كل واحد، يتكشف النص عن مستويات رؤى، وأبنية فكرية، وهندسة كلام، من (مضامين) (جد معاصرة)- كما تبدو، في نص حر مفتوح، بخاصة على لسان(الشاعر، صقيل الذاكرة، والمخالف في الصور والأقوال لمجايليه، حد إن"الصحائف الثقافية" تتخوف منه، والناشرين يتعوذون، وعبر أشعاره يضع وصمات عار هذا الزمن واصفاً بعض عفونته):

- ***(مريخيّون يزوِّرون إجازات المرور***
وصرافون يتسلقون أعمدة الجرائد
عبثاً أحدق في منديلي المبقع بحمرة الشوندر
باحثاً عن آثار القبلات.....)

أو على لسان(الحارس)، المنبه، اليقظ، الناصح، النذير، المهدد:

- ***(قلنا وما سمعوا ونعوي قائلين***
يا عصبة المتعطلين الخاملين
إن لم تفيقوا صاغرين بلا اتئاد
سيهد إسوارَ المزاد صراخكم
سيهد أسوارَ المزادِ
يا عصبة المتشاعرين
إن لم تفيقوا صاغرين... ...)

ويحرك(الحارس) المشهد، ينظمه، بدءاً من إطلاق صفارته بصوتها المبحوح، وانتهاءً بتحريك ضوء مصباحه على الشخوص واحداً، واحداً، ونقلهم إلى الشاشة، حيث يقفون هناك مديرين ظهورهم إليها:

(ينتزع الحارس بندقيته عن كتفه ويطلق، في اتجاه كل صدر من الصدور الثلاثة، إطلاقة واحدة.. تنشق الشاشة عن الظلمة الأبدية، فيختفي الأصدقاء فيما وراءها.

تنغلق الشاشة من جديد، منبسطة على الحائط مثلما كانت، وقد ارتفعت بحافتها عن الأرض تعرض مشاهد الحانة العنيفة الصاخبة، ويبدو الزنجي والشقراء في منظر غرامي حافل بين جثث القتلى وحطام الحانة المتناثر على الأرض..

يتوارى المجانين غير عابئين بالشاشة ومناظرها، وقد أطفئت نوافذهم وأغلقت عليهم، يقترب الحارس من السكير، وقد أعاد مصباحه إلى جيبه، وتتكب

بندقيته، يقف عند مائدته ويصب البقية الباقية في الأقداح الأربعة في قدح واحد، يتجرعه سريعاً، متناولاً شيئاً من المزة، يعيد القدح في هدوء إلى المائدة، ويتأمل النوافذ المظلمة والأشجار والممر الضيق الممتد بين الشجيرات..)

السكير: (متغافلاً عن الحارس):

لقد انصرفوا.. انصرفوا

الأفق بعيد

والريح تُعيد

ضحكات الصحبِ، وما اقترفوا..)

وبعد أن يتلمظ الحارس، ماسحاً فمه براحة يده، تذهب صرامته وجبروته، ولم يعد إلاّ حارساً اعتيادياً، من الحراس المكدودين، يشاطر السكير سهرته!، يشاطره(بقية) الزمن الدائري، ثم.. يختفي صارفاً صغيراً اعتيادياً بعيداً، خافتاً.

وينفتح المشهد الختامي على المجانين يحيطون بالسكير المنفرد دائرين من حوله راقصين!

....

■ (نص) ينثال فيه الشجن، من أوله إلى آخره. حتى ما يتبدى فرحاً عند(الأصدقاء الموتى) وهم يشاطرون السكير سهرته، هو مقارب حاد لوجعهم المعتق.

في هذه الدورة الزمنية، الأصحاء يسكرون ألماً. والأموات يقتلون ثانيةً!

والحارس يمضي مكدوداً، بعد أن"صحا" وهو يثمل! ليعود إلى(طبيعته الإنسية) بعد أن أصبح(قاتلاً) للموتى متلبساً صرامة الدور(الوظيفي!).

...

إذاً، ولا على(السكير) حرج!.. أو على(المجنون!)، ما الفرق، هنا، فالسكران هو أكثر الناس صحواً، والمجانين هم الأكثر تعبيراً عن رفضهم، ضديتهم!

كذلك يعطينا هذا النص الممتلئ، تلوينات حياة، وأفكاراً وصياغات ناقدة، "شعرية" الشعر القديم، وبنائيته، و"شعرية" النثر، أو"قنبلة النثر الذرية"

حسب الشيخ جعفر لا يحتاج، هنا، إلى إعلان كفاءة، بالذات في الشعرية،

وحداثوية المنحى، والمعطى.

هنا، أراد فقط أن يكون"رديفاً" حقيقياً لأبي نؤاس، في سخريته، وحياته، وخمرياته، ووعي الضد لديه!

من خلال إمساكه بالزمن الدائري، صاحياً!..

....

....

* حيث(الموجود) و(الوجود)، يلتقيان-هنا- في وضع مشترك، يتطلب النظر إلى(نص) اعتراضي، تقريب مشكلة الفهم، التي أصبحت(منفصلة) عن(قضية التواصل) مع الآخرين، (قائمة في ارتباط الوجود بالعالم، في ذلك الاندماج الفاعل بين(الذات) و(الموضوع) خارج موضوع(التباعد) الذي قضى على(الذات) بأن تكون ذاتاً(شريدة) في عالمها الأرضي،. وعلى(الموضوع) بأن يكون(صنماً) فاقداً للحركة ونبض الشيئية فيه، كما رسمه(النص)- تمثالاً لشاعر أعجف.

(إن النقلة في هذا المجال تعني التحول من حقيقة التواصل إلى الاكتشاف، ويكون العمل التأويلي بذلك مغامرة متواصلة تكفر بالمسبقات الفكرية والمنهاجية بعد أن كان تشريعاً لفهم وجود نصي مضى عصره وانقضى، كذلك يهدم الفكر فكره كلما سعى إلى تأسيس عصر جديد)(٣٤)

(فالموجود الذي يتساءل عن(الوجود) انطلاقاً من أوضاع ومشاريع محسوسة، يقارب(اللغة) لأنه لا يتشكل ولا يتمظهر خارج نسيجها..)

من هنا يبني الشاعر(نصه) على أساس ما يقدمه من نسق يخترق فيه أنساقه السابقة، ويمنح الحركة في داخل النص ذلك الدبيب، نشداناً لعالم أفضل، لحياة صاحية، وليست سكرى. وإن هو آثار قضية(الوجود) المنسية، ليضعها في نقطة الضوء من منطقة اشتغال النص، حين أعاد(للموتى) قوة حضورهم، ليكونوا، أيضاً، شهوداً على هذا العالم الرديء، والزمن، الذي انهارت فيه(زمنيته) وتشاكلت مع مشهدية(الشاشة) التي يخرج منها(الممثلون)، كأنهم، مجانين عصر-مجنون أيضاً- لأنه عصر"الحانة" و"القتلى" و"الزنجي" و"الشقراء" (البغاء) والانتقام(العصبي) (العرقي).

إنه عصر ذلك الزلزال الكبير، أو الاهتزاز، الذي أحدث شروخاً في(نظرية

المعرفة التقليدية) كما أحدث شروخاً في(معنى الوجود) و(الماهية)، حيث تستلزم المواجهة(مقارعة) (الوجود) (بالوجود)... وهذا ما قدمه(نص: الصفارة)، مضافاً إليه، عنصر التخييل، وتركيب اللامعقول/والسوريالي/ في صورة(واقع النص)، لأن(واقع الواقع) لا يحتمل هذا التبديل، كونه(هو) أصلاً، في الحقيقة، والتشيؤ، هو في(جوهره) أيضاً.

وإزاء ذلك، لابد للقارئ الساند، المعاضد، الناقد، لهذا النص، أن يفكر(بالكلام)، الماوراء ظاهر المعنى،(الكلام) الذي لم يقله النص جهاراً، وقاله مضمراً... وبما لم تكن"الحبكة" التي قدمها نص"الصفارة" إحترافية بالكامل، لكنها في نسيجها، تمظهرات علاقة/أو علاقات/ تثير أسئلة الوجود، باعتباره"مأساة ميتافيزيقية" لكن لها جذورها–موجودها الوجودي– في صلب الواقع، وهو التأويل الأكثر جاذبية وخطورة في فهم المستحيل الواقعي.. ومنعرجاته، وثنائيات الدال والمدلول، ومن ثم مدلول الدال ومدلول المدلول: (إن الشعور بالوضع والفهم معاً يعد من عوامل الوجود الأساسية، التي بها يكون وجود"الهُنا" ويتكشف الوجود– في العالم)(٣٥) في آن.

(وعندما يُبلَّغْ(الملفوظ)– من خلال عناصر النص ووحداته– يصبح مشتركاً بين المتلفظ والآخر المتلقي) وبهذا الفهم، يمكن لأي(نص جديد) أن يقدم حفرياته في المعاينة والكشف عند تأويل القراءة، لا(القراءة) النمطية، ومن خلال قارئ مساند/معاضد، ناقد، كي يستوعب جدوى الحكاية، التي أسست عليها(الحوارية/ المشهدية/ كنص"الصفارة"/ مداميكها، ورؤاها وفلسفتها.

وهذا ما يعطي للزمن الدائري، كمفهوم، بعده(التطبيقي) في جوانية النص، وليس فقط في تمظهراته. كي ينغرس المعنى، الذي يقدمه(الملفوظ) في أرض التفسير والفهم والتأثير على المتلقي، ليجعله يشارك منتج النص في هموم نصه وتأويلاته.

■ .. إذاً.. ليس الشيء مجرداً من شيئيته، لذا فإن"ما وراء التكلم"إنصات لابد منه، يكتمل حين تتجسد(الظاهرة) بشيئيتها، واضحة، في المعنى، وفي المنطق، حتى لو بدت حالات عرض(هذا المنطق) لا واقعية...

وأكيد، أن المتلقي، لا يركن إلى"اللاشيء"، بعد(سماعه) الصفارة!.. إن تأسيس(معرفة السماع) هنا، تمنح(الصمت) الذي يلي، طاقة(كلام). لأنه(خطاب) ينفذ إلى عمق النفس، المفجوعة، بخاصة، في زمننا– زمنها– الدائري.

وهكذا تكون(الصفارة)- الفعل- لا- النص بمجمله- نذيراً للآتي.

وهذا ما يجعل(النص) لسان تحريض،*

ضد الزمن الدائري، وضد جوره!*

❑❑

٦ - همــوم مــروان

■ **(وأقسى من الموتِ، غدرُ..)**

شفيق الكمالي

❑❑

-١-

■ **مداخلة:**

■ **أي فعل تضامن تاريخي تطرحه جدلية القصيدة التركيبية، المؤسسة على أفراح الشاعر الحزين(الثوري)، ضمن صبوات الخيال الشعري والحلم الثوري، معاً؟**

المشكلة تكمن في مغامرة عصرنا: أن نتماسك حتى في أشد ساعات التفكك إثارة وفراغاً وفزعاً!

تلك هي مشكلة الشعراء المهمومين أن ينظروا إلى الأجيال وأعماق الشعور، أن ينقبوا في أعماق الغد، ويترسموا الخطى مع عوالم كاملة، وأن يتخلق الشعر عندهم، داخل القصيدة،...

تلك مهمة، وهَمٌّ كبيران!

مقدار(الشعر= الفن) داخل مبنى القصيدة، بمعنى القدرة على امتلاك الجمالي داخل اليقين اللغوي/ و(السياسي).

وبمعنىً آخر: مقدار الفن في كل عمل يطمح أن يكون إبداعاً ومتجاوزاً، في حركة الثقافة والفنون والآداب، في حركة المجتمع.. وداخل حركة"الحداثة العربية"!

من هذه الركائز(على وفق تصورات الشاعر الثوري/ المنتمي/ وموجهات رسالته في النص):

- *أن تكون القصيدة فعل تضامن تاريخي.*
- *أن تحمل أفراح الشاعر الحزين.*
- *أن تتوحد خيالات الشاعر في الحلم(الثوري).*
- *أن تتماسك القصيدة في أشد ساعات التفكك إثارة.*
- *أن تتعمق الشعور، وتنقب في أعماق الغد.*
- *أن تترسم الخطى وتستشرف الأفق*
- *أن تنطوي على يقين أيديولوجي، وجمالية فنية، متوحدة..*

- *أن تواكب(الظرف الثوري)، تعمقه، وتسبقه.*

هذه[الركائز] -أقانيم-، وهي في الجوهر، ضد محددات، مع أنها في الظاهر مع محددات، كأنها سلطة نص، تفرض هيمنتها، قبل أن ينتج نفسه.

عند الشاعر المنتمي، في عصر التفكيك البنيوي(للوجود) و(للحاضر) و(للمستقبل)!- بخاصة في منطقة الصراع التاريخي حول"الطاقة"! -وقد يبدو هذا الاستظهار، خارج المتن النقدي، لكنه في صلبه ما دمنا ننظر في بنائية شعر، منتجه(سياسي)، كما يعطينا النص، وليس وهم الواقع. هنا، في هذا(العصر) اللغة، ليست(تمريناً) يضطلع به/أو ينجزه فرد/ ليست"عبارة" في اقتصاد ممفصل في أزمنة تشير إليها الضمائر، ..ليست(أيضاً) "حضورات مؤقتة" في(الاستعمال اللغوي، والاستعمال المعياري) -حسب كريستيفا- إنها هنا"وسيلة" /معول هدم/ وأداة تحريض في آن/ لكسر رتابة عالم(عربي) قديم، مؤدلج، ومحتمل، مُعَثْمَنْ، أو مفرنس، أو.. حسب حالة الهيمنة الاستعمارية، مصالحها، و(ثقافتها).. لذا تنشأ حداثتين- في اللغة واستعمالاتها، وبالتالي في الأجناس الأدبية والنصوص الجديدة/ وفي الحياة الاجتماعية والسياسية/ بهدف التغيير، الخروج من إطار أيقونية ذلك(العالم) ومحدداته/قيوده الفكرية وعلى مستوى الإبداع أيضاً/ هذا الخروج يسعى إلى رحابة تدمج الصورة بالمحيط، المركز بالفضاء،.. إنها دائماً تتحرر من"تحريرها" السابق/ من راهنية أصبحت ماض/في التجاوز/ كي تواكب متوالية حداثوية لا تنتهي عند حد، (ما بعد) الحداثة، بل تستمر إلى ما لا نهاية وإلاّ تبقى في عتمة أروقة"نظام عالمي" كيفما يكون دوغمانياً/ أو ذرائعياً.. المهم أنه يمثل(سلطة التخلف) التي يريد زرعها في قلب الوعي الضدي المتجاوز، لشل طاقة الحركة من التقدم إلى أمام وتحجيم إرسالها الإيجابي، وجعل إشاراتها وشفراتها ترتد إلى جدار ذاتها أو تحبس في بئر سحيقة من الإحباط.(نظام هيمنة استعمارية يريد إيقاف الحدث وسحبه إلى داخل ذاته.

من هنا يضع(الثوري)- بمعناه: الانتمائي/ الجمالي/ الحالم/ و(الشمولي) التغييري، الحر،/هذه الركائز، لأنها تشكل في عقله وسلوكه وفكره: هيبةً وحضوراً، وخطورةً، متى امتلكها الشاعر امتلك أن يكون نصه شعراً محركاً، ودافعاً إلى أمام، ولو بمقدار عرض شعرة رأس!

هذا لا يعني أن(يلتزم) شعاراتٍ، ليكون(سياسياً) -بالضرورة- بل شرطه

أن يكون خارج تلك التحددية الوظيفية لآلية(السياسي) في(المنتمي)، شرطه يكمن، مثلما هو، شكله، في بنيته الجمالية، وتجاوزه.

تلك هي الخاصية الأهم في تأثيره، وبالتالي في خالقيته الإبداعية: رغبته في اختراق المظاهر والمظهرية، في إلغاء المألوف والعادي والراكد، للوصول بنصه إلى يوتوبياه، إلى إلفة وليس معاداة، إلى واقع جديد يرفض سلب الواقع المعاش مثل قدر، السلبي في قيوده ونمطيته، الجديد في واقع محلوم به، ثم متحقق على مستوى النص، أولاً، كاستباق للتحقق على المستوى الاجتماعي/ الإنساني، من أجل(الأجمل والأروع والأفضل) في كل شيء، مجتمع جديد يقف على أرض غير متشققة، بقدمين حضاريتين، من دم الأرض هو ومن لحمها، من جهد البشر وكدهم يستمد العزم والعزيمة.

تلك مهمة الشاعر(الجديد)/ (الثوري)، لصنع القصيدة المتجاوزة، النص الحر المفتوح، خارج(تلقائية) الملحمي- أو بتعبير هيغل- خارج"السذاجة!".. - فنحن نعتقد، على الضد من هيغل بأن الشعر الملحمي(ليس) -تعبيراً ساذجاً عن وعي شعب!-بل هو، بفنيته، وصياغته التركيبية العالية، نتاج وعي مدروس، ولخدمة هدفية ظرفية، مع ما فيه-على مستوى الجوهر- من قوة إشعاع على المستقبل.

شعر يحتمي بالأنا الفردي، حين تكتمل فيه الحرية والمسؤولية ليندمج بالآخر، هذا"الأنا الفردي" الذي هو صفة الشعر الغنائي، مدموجاً بنضج الوعي في الشعر الدرامي، معاً.. نص/ يستند(على التطور الموضوعي وحضور ذاتية الفرد. في الآن نفسه) ومحموله- في تمظهره وتمفصله، يستدعي(الطية) - أيضاً- لا كخانة مهملة، بل كثنية تحتفظ بالمضمر المفاجئ، المتحرك داخل بنية النص، كأنه يجدد خلاياها.

فالشاعر (الثوري) هو الذي لا تقيده قوالب(الانتماء) ولا قوالب(الصنعة)، إنه ضد أنوية الظرفي، لكونه يشتغل على منطقة المستقبل، وضده، حين يكون راهناً، ظرفياً، أي ضد قولبته، صحيح أنه يصنع(طرازية) لحلمه، لكن: في التحقق، لابد أن يتجاوز(الطراز، ويتجاوز(الباروك).

■ إذاً: .. هل يغتصب الشعر بكارة ما هو جوهري، ويدخل عليه بحس مشترك بالمواطنة، والعاطفة المطهرة، والنوازع الإنسانية، والهموم الجماعية؟

- *هل يغتصب(الشعر المطلق)، الحرُ، المفتوحُ، بقيافة* حريته ومداه، فينزع

إلى استقرار الأرضي، أم يظل في إطار"ميتافيزيقيا الحضور، والولوج بالنص إلى عالم من التطلع الشمولي(الحلم/ المبتغى)؟

- *هل يحطم الشعر، المظاهر الكاذبة(للحب)، (للعشق)، (للسياسة)، (للوجود)، ويتمظهر مع(جوهر) الحب/ العشق/ وممكن السياسة/ وغائية الوجود؟*
- *إذاً.. إلى ماذا ترمي هموم الشاعر، من وراء هموم القصيدة؟*

تلك أسئلة، تتجاوز(أغراض) الشعر و(أركانه) حين قال الأولون أنه يركن إلى(قواعد) أربع: (الرغبة والرهبة والطرب والغضب)(٣٦)، ويقوم على(أربعة أركان هي: اللفظ والوزن والمعنى والقافية)(٣٧) وقال(بعض العلماء): بني الشعر على أربعة أركان هي: المدح والهجاء والنسيب والرثاء)(٣٨)

إن (هموم) الشعر، الآن، هي مباضع، تسعى داخل وهج المغامرة الشعرية لتنقية(الموجود) من كل شوائبه المتراكمة، وإزالة"طبقات" الأزمنة عنه، والوصول به إلى،(طبقة) -بقدر كثافتها- فهي هلامية/شفافة/ قد لا ترى أيضاً، من شدة تماهيها مع نفسها وعناصرها.

مع أن(الثوري)- (المنتمي) يريد لشعره أن يكون"لحناً" مؤثراً، قوياً، في نشيد الفرح والحزن الإنسانيين.

....

-٢-

<u>المحاور...</u>

■ ليس عسفاً على"الديوان الذي نناقش(٣٩)، أن نقدم له بمداخلة ذات طابع تنظيري، فذلك تحرير مستمد من(هموم) الديوان، فالشاعر(الكمالي) أسقط الحجاب عن نصف قلبه في"هموم مروان وحبيبته الفارعة" ثم في ديوانه اللاحق(القصيدة- الديوان: تنهدات الأمير العربي) أسقط الحجاب عن النصف الآخر من هم/هموم/ قلبه، ونثر انفجار غنائه البدوي، نثر المياه على ظمأ صحراوي، وحاول أن يترافع مع القصيدة عن الشعر، ومع الشعر عن الفن، ومع الفن عن الإنسان، ومع الإنسان عن الأمة، ومع الأمة عن الهم الكوني.

- هل أصاب النجاح؟!

ولكن ما الجدوى في هذا السؤال: النجاح؟، إنه نسبي، خداع بصري– هو– في رؤية صحراوية! (النجاح)، هو أن تمتلك القصيدة عناقاً شعرياً وتأثيراً في قلب المتلقي وعقله معاً، أن تكون ولادة ثانية، داخل مشاعر المتلقي واهتمامه، إن تمتلك فعلها..

إن شفيق الكمالي استطاع لحد كبير في(همومه) أن يتخطى(رحيل الأمطار) وأن يحقق فعل التأثير في المتلقي. لنتساءل، إذاً: كيف يكتب الشاعر؟

أتخيل ببعض التحرز، أن(الكمالي) يغني فترة، أو ينغمر بصمت مكثف، حزن أو سياسة أو امرأة، تلك هي(الحوافز)، وحين تتخثر التصورات تموت. من هنا فالشاعر لا يدعها تتخثر، بل تمور دائماً، تغلي، وحين يفتح شفة الورقة، ويقبلها، يدع أعماقه تتكل: إنه حداء البدوي الذي يرى المدينة سجناً، كذلك الحال مع(الكمالي)، أنه يرى في أفكاره(الشعرية) سجناً، يطلقها، كما البدوي في الصحراء، (يغنيها بصوت عالٍ)، بهمٍ يكتظ، وينوح معها!

إنها مثل(دخانه) متحركة، وحين(تغلي) تنثال/ أو تندفع، إذ ذاك يرتاح الشاعر: "الآن يمكن أن أنام).. لكنه، أحياناً لا ينام، لأيام لا ينام، إذ تكون القصيدة، هي أرقه، طويلة، مديدة كتنهدات الأمير العربي، فيها شوق المحارب، فيها عشق العاشق، فيها ألم السياسي، فيها طموحات الثوري، وفيها حزن القبيلة.

كل ذلك تتصدى له قصيدة الكمالي، ضمن تضمينات من الشعر العربي القديم(تناص حالات) وضمن تضمينات من الشخصيات العربية(تناص أبطال)، كأقنعة؟ كلا..، بل كمناخ، وتمثل وتناظر في الهموم والمنعطفات.

ترى في القصيدة أكثر من(صوت)، ليست(تجريداً لغوياً)، بل(خطاب)، المتكلم –يلتقي– بالآخر، والسياق المجتمعي بالذات الفاعلة، هنا،(الصوت) دلالة، لنص منفتح، لا ينحبس في سجن دلالي واحد.. في القصيدة أيضاً، أكثر من زمن، أكثر من جرح وترى فيها(الحزن)، لكنها لا تتشاءم إنها(تبتنى) ذاتها، وتتبنى على(حالتها)،..

ولو كان(الكمالي) شاعراً بلا قيود سياسية(مراكز سياسية) لأطلق لشعره كل الخيال، ولتوهج فيه العشق حدان يرى إلى"هموم مروان وحبيبته الفارعة". هموماً أكثر معاناة، ولكنه ضمن طقوس(السياسة) أيضاً يتوهج بهموم جديدة، ومتداخلة في الوجدان، معاً، فالهموم تخلق(لغتها). حيث يكون النص خلقاً جديداً للغة، ينتقل من(حيز الإطلاق) إلى(التخصيص)، بالرغم من أن(تعدد القراءات) يتبين،

دائماً، ذلك(التوالد) في الدوال، والإشارات، فيبدو(النص) منفتحاً باستمرار، (ولا ينحبس في سجن دلالي واحد):

(يمكن الخروج، بالنص، من قواعدية الدلالة الواحدة(رحيل الأمطار/ القصائد العمودية) إلى الإدلال، حيث يتخلص فاعل النص من منطق(أنا) الكوجيتو الديكارتي(أنا أفكر، إذن فأنا موجود) وينخرط في مجالات منطقية أخرى.. أن الإدلال-بخلاف الدلالة- لا يمكن حصره في التواصل والظهور والتعبير، وهو يضع الفاعل- سواء أكان مؤلفاً أو قارئاً داخل النص في صورة ضياع يبحث له عن المتعة، ويستدل(بارت) (بالنص الظاهرة) و(النص التكوين) كما ظهرا في كتاب(ثورة اللغة الشعرية) لجوليا كريستيفا(٤٠).

(إن"النص الظاهرة" مقترن بالملفوظ من حيث هو تركيب لساني(أصوات، ألفاظ، تراكيب..) ولا ينفتح على الأداء، وهو- باختصار- موضوع العلامية الخاص، في حين يتعمق"النص التكوين" ليشمل أدق العمليات المنطقية الخاصة بتكون ذات الأداء، إنه الموضع حيث يتهيكل"النص الظاهرة" فلا يمثل بنية بل تَبْنُيناً لا يمكن تحليله بعلم النفس التحليلي، لأنه ليس مكمن اللا- وعي،.. لقد تجاوزت علامية الدلالة بالإدلال و"النص التكوين"- ضمن رؤية إبستيمولوجية- العلامية التقليدية التي تبحث فحسب في بناء الملفوظ، واكتشفت أن النص تناص، ذلك أنه يعيد توزيع اللغة، يتضمن أجزاء نصوص، أو خيالات نصوص.. إن التناص إقرار بأن للنص تركيباً خاصاً يختلف به مفهومياً عن(العمل الأدبي)، إذ يعرف العمل عند(بارت) بأنه موضوع محدد يستقر وجوده في موقع فيزيائي كأن يوضع على أحد الرفوف المكتبية في حين يمثل النص حقلاً منهاجياً، وإذا كان"العمل الأدبي" يتضمن النص وينفتح على المحيط التاريخي والمجتمع، فإن النص تركيب لغوي يعرف أساساً بالإدلال..)(٤١).

ومع ذلك، فإن اللون واحد، من(الغزل الأموي) حتى(العطش) و(الاحتراق) وعبر(الحصاد) و(السفر عبر المفاوز) و(الموت والزنابق المرائية) و(نهر الكحل) و(شموع للخضر) و(الكلمات المباشرة) و(العودة إلى الخيمة الأم) و(العودة من الجبل القتيل- حتى يفقد الصوت صداه).

وهل يفقد(الصوت) صداه، وتكون(مياه بني عذره) صرخة: (وا.. جميلاه!)؟

....

نحن، إذاً، أمام نصوص تتوهج فيها السياسة والمرأة، والأمة... ويتوهج فيها التراث،.. هذا(التناص) يتم بحرقة العاشق للجسد، حتى لنكاد نرى (الجسد) يكتب(نصه) في(حسيات العشق)، تماماً مثل(لوحة) زاخرة بأدق التفاصيل، حتى تتبدى"ثيمات" النص في(الجسدي) (المتذكر) (المتخيل) (البدوي غثاءً) (العاشقي/ أو العشقي/ حرقةً) و(السياسي) حرصاً..

ثم.. نحن أمام تنوع في الإيقاع، يتناص مع تنوع في درجات الحرقة!

يتشكل النص، إذاً، بهذا الفيض من(الأحاسيس)، وتتداخل فيه(الأزمنة) و(الأحداث) و(الأشخاص)- عبر قناة(المتكلم): مروان.. وهمومه(وعاء التعبير)، الذي يتجاوز -هنا- حدود(الأنا) -الفرد- إلى(الشاهد) و(العصر) و(الأمة)، ورمز رجولتها والمسمى: مروان/ الرمز، اللامعلوم/ إلاّ في(النص)، رمز العاشق(المستلب)/ المهاجر عنه/ الذي يعيش حالة استرجاع الذكرى، وميتافيزيقيا(الحضور)، بعد رحيل القبيلة، والحبيبة، بل بعد لظى الهجرة، وسعير اللوعة، والاشتياق تماماً كأنه واحد من(بني عذره)..

إذاً، كيف نفهم هذا المزيج الحارق؟

المرأة/ التراث/ السياسة/ العصر/ الأمة.. عبر تلك(الحسية) العالية؟

لنعد ترتيب الأشياء/ الأسئلة/ الحالات:

الأمة/ المرأة/ السياسة/ التراث/ العصر عبر بثينة جميل، وفارعة مروان، ومعاناة العرّجي، ويوسف والحمزة..

....

■ إن"الأمطار" حين(رحلت)، رحل معها(تاريخ البدايات) و(تاريخ التكوين)، وتأثرات الغزل العباسي، ونزار قباني، والعذريين.

وعاد لنا(الكمالي)، في(همومه) معافىً، تجاوز(انفاس) رومانسية القصيدة الخمسينية، ثم تجاوز(حصار) الشعار السياسي والتناول المباشر للقضية، الذي يكبل(النص) ويحد من إدلاله..، وتجاوز(صوت) القضية المباشر، فخرج عن(خيمة) العقائدي(المنتمي) إلى فضاء أرحب، في نص مركب، طويل النفس، هو بداية(القصيدة- الديوان): يمكن(أيضاً) أن نوحد قصائد الديوان في نص واحد ذي عناوين فرعية، .. وهي نقلة الكمالي في تقنية الأداء، ليصل بها إلى(القصيدة الديوان) في"تنهدات الأمير العربي"، وهي قصيدة طويلة من وحي غرناطة تتناص بالأمكنة والأزمنة والشخصيات والهموم، ذات أصوات لكنها في العلامة

الجدلية بالتاريخ الشعري للكمالي، خطوة متقدمة جداً، ذات امتداد بالهموم ونفس متجاوز..

فإذا عدنا إلى(الهموم)، فلا بد أن نقف عند المحطات، التالية:

١- معنى(المرأة) يغمر القصائد كلها، ليس بمعني(إنثوية النص)، بل بمعنى اندماج الأنثوي والذكوري، في إنثيالية عشقية، في خطاب بين عاشقين، معشوقين.

٢- تداخل الأزمنة والأصوات، داخل طقوس العاشق/ ورحيل حبيبته/ وخيانة العشيرة.

٣- تركيب القصيدة وتشكلها الجمالي(الصور، الأفكار، الرسم الخارجي(المشهدية)/ الحوار الداخلي(المنلوج)/ توحد رمز المرأة بالأرض/

٤- تمثل الأبطال(العشاق) (الحزانى العرب) من (نبع) التراث، لإغناء إيقاع القصيدة/ النص/ ومناخها، بتلوينات تبعد النص عن رتابة التكرار.

٥- تماهي: فلسطين والأمة والحس القومي.

٦- تجلي المعاناة الفردية، إزاء المعاناة الجماعية في(العاشق/ السياسي/ الثوري/ الحالم)

٧- فضاء الصحراء، وحس البدوي وحرقته، ومناخه..، كعنصر إغناء للمشهدية، والأفكار.

٨- ثلاثية: ثقافة الماضي/ التاريخ، الشعر، الأحداث،/ وعصرية الحالي/ واستشرافية الآتي.

إذاً، هذا التداخل، في العناصر والخصائص، والخصال، جعل النص متمايزاً، لم يختلط فيه المنحول بالمنقول، ولا التاريخي بالجغرافي، ولا الشفاهي بالمكتوب، ولكنه امتحن صفات التميز في ذلك، واختارها في توليف هيكلية النص، إختزال تلك الأفضية، في خطاب، يتجلى فيه التنويع لكنه لا ينتهي إلى غلق المدورة، بل ينفتح حراً بما يختزن ويعبر من دوال.

....

-٣-

■ **<u>الحب اللاهب</u>**

....

■ إن وجود سلسلة من لحظات الحضور، يعني أن هناك وعياً بالضرورة

لشيء يتصف بالحضور، وإن ميتافيزيقيا المأساة لا تلغي وجود" دراما المأساة"، حين تتقاطع الحالة العشقية بين اللا والنعم.

فتؤدي إلى مفارقات تتحدى تناسقها وتماسكها الفكري، في آن، وكأن النص يؤكدها ويزعزها في الوقت ذاته،...

وتماماً، كما لو كان(دريدا) قد كتب معناه، كأن إطار تاريخ الميتافيزيقيا، هو ذاته إطار تاريخ الحالة/ اللاحالة: الحب، اللاحب:

هو"تحديد الوجود بوصفه حضوراً"

بمعنى إن كل الكلمات المتصلة بالأساسيات والمبادئ/ أو بالمركز، قد ظلت تسمى"ثابت حضور" سواء أكان اسمه: (الجوهر/ الوجود/ المادة/ الذات..) أو: (التعالي/ أو الوعي/ أو الضمير/ أو الله/ أو الإنسان...)(٤٢).

الحب/ اللاحب، مزدوج ثنائية، تتقابل وتتضاد مثل حياة وعدم/ وجود ولا وجود، هذه الثنائية، هي الاكتناه التام في سبع عشرة قصيدة أولها: "هموم مروان وحبيبته الفارعة" وآخرها: "احتراق".. وكأن جدلية الحياة/ والشعر/ تتحرك من(الهموم) إلى(الاحتراق) فتخطية أية سكونية مموهة، إنها(إطار) تلك الميتا..، إطار الحالة و"تاريخها" في آن.

تحتفظ القصائد/ النصوص بحركيتها، بوصفها تعبيراً عن حضور، على المستويين(الفني) و(الوجداني)،.. وإن(تدفق) الكلمات في مجموع القصائد، يقترن بالأرض/ القضية/ المرأة/ بهذا الثالوث الأنثوي/ ولكن عبر حالة(العشق)..، يتلون ضمن طيف الكلام/ الكتابة/ النجوى.. كأنه كلام عاشق عذري، أو صوفي، يتوجه به إلى(الضمير)/ (الله)/ الإنسان(المحبوب)، إذاً، هو خطاب عاشق، يمد أواصره بحميمية من المرأة، حتى الوطن، (الأرض والقضية) ولكن، على الوجه الآخر، من حفريات النص/ الحالة، تأخذ مدىً تضادياً: من الحب إلى اللاحب/.. ثم، العودة إلى(الحب)، كأنه: المخلص.

إنها"ثيمة" قديمة/ الحضور والغياب/ فيها مزدوج ثنائية، أزلية، إذ(حين ترحل الحبيبة) ماذا يتبقى لمروان/العاشق/ غير أن يحمل زاد الترحال كسيراً، يبحث عن ورق النسيان، ويقطع(البيد) التي متاهاتها دياره، حيث ترقص حوله(غيلان) الصحراء، يكاد يكون(المجنون) أو أي(شبيه)-أسطوري أو حقيقي- في تاريخ العشق، والفراق.

لكن(الفتى) مروان، حتى وهو يركض في البيد، لا يدعه(شيوخ البدو) وشأنه، تماماً كالحالة المتكررة من التراث،.. بل-هنا- يوغلون في الإيذاء: أعادوه/ عصبوا عينيه/ سخروا منه/ ضحكوا/ وألقوا به في الجب/ وساروا:

- (مروان تخلت عنه عشيرته)

كما تخلي(أخوة) يوسف عنه، وألقوه في غياهب الجب، حسب النص القرآني، حسداً وغيرة انتفاعاً وانتقاماً..

و(الفارعة) رحلت، ولم تنتظر.. فيبقى مروان(وحيداً) في التيه، وليل التيه كهوف تفغر أشداقاً مرعبة، ويبقى في وحدته يبحث عن مأوى، فيروي أبيات (العرجي: الشاعر الأموي) حزيناً، ويتمنى..

يدخل النص-هنا- في تناص تراثي، فالعشيرة لم تستمع أشعار(العرجي)- أخوهم- حتى هدر(الأعداء) دم مروان/ دم الأهل- ضمناً- والعشيرة والأحباب- التناص، هنا، أخذ شكل التناظر: مروان= العرجي، مروان= يوسف..

ومروان تمزقه أسياف قبيلته(كبد الحمزة يؤكل نياً)- تناص آخر في الاستعارة والكناية(قصة هند التي مزقت كبد الحمزة وأكلته نياً، حين وجهت إليه ذلك العبد القاتل../ الوحشي)

الغربة مقابل العشق

الحب(مروان) مقابل اللاحب(العشيرة).

الحالة- الحضورية- الآن، وثابت الحضور- الماضي-

معادلة غير عادلة، كل طرف فيها هو النقيض: الحب/ اللاحب.

يخرج النص من حاضريته، راهنيته، إلى أبعد: الفرد/ الشواهد التاريخية/ الحدث ومقاربة الماضوي/ بمعنى: استرجاع التاريخ للوعي الشعري، أو استرجاع الوعي للحادثة التاريخية وإسقاطها على الحاضر... حيث يضع الشاعر(قضيته) الذاتية، في(ظاهرها) داخل(جوهر) التناقض بين الحب ونقيضه اللاحب، العشق وهدر الدم.

هنا(القناع) ليس الفرد وحده- مروان= العرجي، المعشوقة= الفارعة، يوسف وإخوته! والحمزة/.. تضاعيف الرحيل والوحدة/ استرجاع المشهد التاريخي: نرى مجنون ليلى(العامرية) وإن لم تكن الإشارة صريحة لهذا التناص، بل مضمرة..، وإن لم يصل الحال بمروان حد الجنون، فقد امتلك وعيه الكامل، ليحاكم عشيرته والحبيبة معاً، يحاكم(الرحيل)/ (الهجرة)/ (ليل

الصحراء)/ ويقاضي كل(التخليات) عن النبع الإنساني: (الحب).

وهذه المتوالية تمتد في الحاضر فارضة دوالها على تأويل متسع، يشتمل أبعد من(ثيمة) السرد الحكائي داخل بنية النص، أبعد من(مروان) الشخص/ و(همومه)..

....

في نص/ قصيدة: (غزل أموي)، يصعد حزن العاشق الذي يسأل(سرب القطا) عمن(يعير) الحزين جناحاً.. فقد هده(البعد) وأرض اليمامة يباعدها القحط عن داره، وتنأى المسافات، وتستطيل السويعات، فالليل: ليل وليل وليله..، بهذا المد الزماني، يعطي النص لحالة البعاد مدى مضاعفاً، لا نهائياً..

ثم.. رغم(مناداة مروان)، تظل(الريح) تعب نداءه، ويظل قلبه (الموقد المستثار) فيصرخ بنداء العاشق الأزلي مطلقاً خطابه بكلمة: (أحبك..)

وببرود ولامبالاة يأتيه الجواب: ماذا

ويصرخ: فديتك

وببرود يأتيه الجواب ثانية: ماذا

فيبهت، تخنقه(العبرة)، ويقاوم ضعفه، يكابر، يهوى بقلبه جدار:

■ ***(نسيتِ إذن..***

نسيتِ الذي باع قلب أمه

ليعطيكِ أمناً، وخبزاً، وبيتاً..)

هذا العقوق الفظ، كان(المقابل/ النقيض) للوفاء والتضحية..

إن يبيع العاشق(قلب أمه) من أجل حبيبة(تبيعه) النسيان!../ الهم/ الاستلاب/ كأن المعادلة الصعبة تتكرر- هنا- أيضاً: النقض ونقيضه: الحب/ اللاحب..

ومع ذلك، يحفر(مروان) اسم حبيبته في(فؤاده) ويعلقه(راية) فوق داره، ومع ذلك أيضاً: (لم تعرفه) الحبيبة..

هذا الإمعان في الإلغاء/ النكران/ الإزاحة/ الفقدان.. يشتغل عليه النص، كأنه"ثابت حضور" منذ أزل الحب إلى أزل اللاحب.:

■ ***(وما بين قيد الكرامة والحب/ ضاعت على القلب أفراحه..***

نسيتِ إذن؟

وأشعلت كفي

وعلقت قلبي. على جبهتي

فما عرفتني

أشاحت.. وأغمضت العين كبرا

وسارت!)

رحلت: في"هموم مروان"

سارت: في"غزل أموي"

والفعلان، فعل واحد، هو إلى: الفقدان، يصير، وينتهي.. تماماً، كما وقائع النصوص في أدبنا العربي القديم، (غير أن صفات التميز يمكن أن تمثل خطوط فصل)، لكن"الثيمة"، و"الوقائع" تكاد تنتمي إلى(شجرة) واحدة!

هنا، الكمالي، يظهر(الفساد المنتصر) بالفقدان/ والهجر..، وكأن النص يشتغل على(محاكاة)- جوهر سردي قديم، مع مقارباته في الحوار، والنداء، والقطيعة..

خطاب/ أسلوب..، تماماً، يظهران هنا، كمقاربين، بقيمة تقابلية، مع تراث قصص العشاق، (العذريين- عندنا- وفي الغرب أيضاً)

(بطل مأساوي)- مثل مروان- هو خسر(قضيته)، هل(الفساد المنتصر) هو وجه(الحضور) (الوجود)/ الحالي..، وكأن(الحب) هو حالة حلم/مخيلة/ مقابل ذلك: اللاحب.

النتيجة، إن(المأساوي) قد يوجد(خارج المأساة)، فالهجرة/الرحيل القسري/ الذي يولد الهموم، سيتخذ(مأساويته) الأكبر، في "الاستلاب" الجمعي، على مستوى"الأمة/ القضية" فدون الحبيبة لا شيء يمنح الفرح لمروان، حتى
(عندما يفقد الصوت صداه) من أثر(النداء) اللا مسموع، في(الغربة): ينادي والطريق طويل، ويغفو على راحة الأفق حيث استواء النهايات والتلاشي وموت الصدى في الخواء الرهيب،

إنه(كيفية) الوصول إلى شاطئ(المستحيل).

كيف الوصول إلى شاطئ المستحيل!؟

هنا، تستفيق(زهور الجحيم) وتمد(ظلال الفجيعة) جسراً!

فكل"النهايات موت، وأقسى من الموتِ، غدرُ...

....

– ٤ –

■ <u>المكابرة..</u>

....

■ (مروان) يكابر، يعي وجوده وواقعه، وحدود أزمته، ونكسة قلبه، وآفاق تراجيدية الحب، الحب بمعناه الأغنى: (تجاوز الفرد والحالة إلى الأمة والظاهرة).

وكما قلنا، أنه ليس المجنون، وإن استلف النص، الحالةَ،.. من هنا، يتفصد وعي المكابرة بمحاكمة الأشياء والظاهرات ووعيها: "وأقسى من الموت غدرُ"/

الموت ليس المعادل الموضوعي للغدر، إنه هنا أقل شأناً.. فالغدر يحتكم إلى إصرارية تدخل"الوجود" في متاهة"حاضر" مخلوع، حاضر بلا قيم.

إذ حين يغدر(الأهل) و(الأحباب)– هل ظلوا أهلاً وأحباباً بعد الغدر– هنا التوصيف(مجازي) وينطوي على سخرية سوداء مريرة!.. مروان، حتى حين يغدر(أولئك)– جميعاً– لن يطيل(النواح)– يحزن، ذلك أكيد، لكنه يكابر: –

(ففي سفر أيوب زاد وبيت

وفلسفة للرضوخ الذليل

وبؤس القناعة!...)

هذا الوعي(الضدي) لتلك(القناعة) المكرسة(بالصبر الجميل) و(صبر أيوب) و(بشر الصابرين) يرفضها النص، ويدين"فلسفة الرضوخ" و"بؤس القناعة"، وبالتالي يدين"صبر أيوب" في جانبه(المثالي) الأخرق..، (التحذيري)! (الرفض)، هو أول خطوات المشروع الضدي/الاختلافي/.. وبالتالي، فهو(المنصة) التي ينطلق منها النص في مواجهة(الرضوخ) إلى(سلطة الصبر) و(القناعة) القدرية.. فبهذا الرفض المكابر نتعرف على وجه مروان(الثائر/ الحزين) (المهموم/ الثائر)، فهو يدرك أن التي"ارتضت جليد الرتابة بيتاً" وهو أرادها: "نبعاً وظلاً" انتهت إلى"وعاء ودمية تنام في مخدع العار، والأفعوان على خصرها الرخو يلتف قيداً" أهي "عبوديتها" في مقابل"حبه" لها، الذي هو"قيده"!.

وبين"العبودية" و"الحب" تكمن المفارقة الضدية، وتمتد مسافة المعاناة، المكابرة أو الخضوع، الوعي أو التواطؤ، الألم المجرح، أو الرضوخ..

وحين أسقط(القيد) مروان، رغم حبه لعشقه ولحبيبته، أسقطه بالفضيحة فرضى انحداره، سقوطه، ونحر طموحه، ولبس ثوب الفضيحة، بل لبس الفضيحة ثوباً، وسار مع الوهم(عبداً)، لعل..

لعل.. ماذا؟

لعل.. التوهج في مقلتيك، يظل مناري، وزادي، وعمري!

....

**** من الهم إلى وعي الهم، إذاً.. مدورة تنطوي على النقائض، من الحزن إلى المكابرة،.. حتى رفض التخلي***

إذ.. رغم ما(ارتداه) من(ظل) الفضيحة، والسقوط والانحدار والعبودية، فهو(يتمنى): (لعل)/ التوهج في مقلتيك يظل مناري/

من المرأة/ الفرد/ المعشوقة، يمد النص دواله إلى أبعد"الفارعة" تكون الرمز للأرض، للقضية،.. في القراءة التأويلية..، أما(شكل) النص/ مباشرة/، فالفارعة، محبوبة، أوصلت المحب إلى(الفضيحة)؟

....

■ في (الحصاد)٠ يتحدى.. كمن يؤكد الوجه الآخر لوعي المكابرة، كمن يواجه الهزيمة بالذكريات:

(كنتُ/ عرفت/ كدست/ ذبت/ حملت/ متوالية أفعال، ترفع أفضية النص إلى منصات أعلى، وأكثر شمولية وحسية:

■ (عرفت العذارى

وسمرا وبيضاً ملكت وكدست شهد الشفاه جرارا

وذبت على حلمة النهد خمرا

وخمراً عصرت

وخمراً شربت

وخمراً نضحت على مخمل الجسد المستثار إعتلاماً،

وكان الذبالة والليل والصوت

والصمت والشيء
والضد، كان
الجميع، وكان
هو، و"كان
الحصاد دمي!)

....

هكذا يجمع التضاد، هنا، مباشرة وبحدة، ابتداءً من (كنت)/ الماضي بديل (أصبحت)/ المهموم مروان(الحاضر)، وانتهاء بكنت(الجميع)، المجد و(الأنا): الذات، وكان الحصاد دمه في النهاية!

إذاً، ماذا يعني(السفر عبر المفاوز) لدى الشاعر، غير المكابرة والتحدي، عبر امتلاك وعي السفر، وعي الرحيل، إذ حين يحمل الشاعر فؤاده ويسير مع الركب، يطوي القفاز، يفتش من زهرة قيل أن الذي يلامسها يستعيد الهوى، ويحيا مع العاشقين أميراً..، ويتمنى(مروان) أيضاً:

(فليت التي تهت من أجلها تحس عذابي
لعل.."سطيحاً" يزف البشارة
أو عند"شق" يكون الجواب..!)

وثانية يلجأ إلى التناص/ التراثي، التناص بالحالة والشخص(سطيح/ شق)،

ويظل(التمني)، مرة أخرى، بديلاً عن"اللاحب"..، ومروان- هنا- (تاه) من أجل الفارعة التي لم تحس عذابه، والتيه، الذي يوحي، يدفع بالدال إلى ما هو أكبر من(الفتى/ بطل الرواية الغرامية هنا: مروان/ متاهة العاشق، موحى للأمة، الإنسان بين القضية وقيودها ومقيديها، بين البشارة(الفرح) و(الجواب)،..

وظاهر الظاهرة، في النص، يحيل إلى: الحب، الجنس، المرأة، كراهن نص، حضور، ووجود.. والعاشق(السارد العلم في الرواية الغرامية- هنا-) يتغنى بالجسد، بترفه وعطره وحرقته وناره، فهل نحمل(النص) أكثر من ظاهره، لتمد بالمعنى إلى الإنسان، الأمة، المسيرة..) حيث لا معنى للأغنيات، إن ظلت في حدود(نجوى المحب، (الثوري)، لا محض العاشق..، فمحض العاشق يكفيه هذا الخطاب، ولا يريد تحميله أكثر من معناه.. فالعبور من اللاحب إلى حالة الحلم والتخييل، (استرجاع الذكريات)، يتمازج عند(مروان) ليس في قول

الناس:"في غرف الحقيقة تولد الأشياء"، ولكن في رؤاه، هو.. حيث الليل في شباك حبيبته ثملاً، وكان الفجر تحت الشرفة المغناج، مقتولاً..

الليل ـــــــــــــــــ ثملاً

الفجر ـــــــــــــــــ مقتولاً

في سيمياء اللغة، يعطي الميتا- لغوي، ماورائية المعنى، هنا فيحيل إلى فجيعة.. فمروان يتخيل، يسترجع، كأن حالة الاسترجاع هي التعبير عن وعي اللحظة، وتحدي القحط(العشقي) الذي يعاني منه، وهو بعيد عن(الحبيبة)، في أرض أخرى، حيث معارك سيناء والجولان أمام ناظريه، قحط(اللاحب)، فالحرب دمار، في العادة، بخاصة إذا اقترنت بالفجيعة: (جهاض الحلم/ والتمني/ إجهاض الانتصار المرجو، الشامل.

"مروان" يتذكر، عله يعوض–في التذكر- عن ذلك(القحط الذي لا تقوى فيه"تلال الرمل" على الثلج الذي تمطى في عروق الصيف تتيناً..

الثلج ضد عروق الصيف!

وحين تمجد اللقيا، يمر(الطائر الوحشي) فوق الطور؛ إنها الحرب إذاً، حيث"الرمل ممزوجاً بلحم الورد في سيناء، والشمس الحزينة رغوة تطفو على نهر الدم المطلول، قافلة طواها التيه، والصوت الذي دوى..."

وتناءت مضارب مروان، واستدار الفرات إلى بيته متعباً، فالضفاف التي باركت ماءه عفر الفرس وجهها،..

ويطلق مروان سؤال المحنة:

"من يوقد نار الحرب.."

ويتداخل اللحظوي بالتاريخي، كأن"الحضور" هنا، متاهة، لا يرسخ قيافته غير المسند التاريخي: "ياالشيبان/.."لكن" ذي قار" و"المثنى" و... لا فائدة، الحرب أوقدت جحيمها، إذاً.."وغارت مياه بني عذره.. وا.. جميلا.. ه"..

وعلى الرمال، خطت أكف الرجال، على رمال وادي بغيض تحديداً، الذي نفى الطهر عن صخرة الزيف، خطت الأكف ألف اسم..، ولكن لم يعد عند(التي) تاجرت بالهوى، جرعة.. يا جميل!

مروان ⟵ جميل

الفارعة ⟵ بثينة

ومازال(مروان) يرجو(وفاء) التي غلفت وجهها بالمساحيق، من أنكرت نفسها، ومروان/جميل/ "نائم": ..

" يا جميل استفق،

يا جميل.. زمانك ولى

وها أنت في دفتر العشق رقم.. وذكرى"

خيبة"العاشق"، وخيانة المعشوقة، تحوير بالنص القديم، إدانة لكل"حبيبة" تهجر، عنوةً، أو رغبة، تنأى، تتزوج، أو تمنعها العشيرة، هي في منظور(مروان) الحكم هنا والخصم، (خائنة)!.. وهجرها ليس عبثاً، إنه الإمعان في الأسلبة،

أولاً تحوير(القصة) الغرامية القديمة،

ثانياً، خذلان الحاضر، برمزه(المطلوب): الفارعة/ بثينة/ المحبوبة/ المطلوبة...

ثالثاً، النص الذكوري، يعالج الموقف الأنثوي، بالإدانة تارة، وبالاعتراف مرة أخرى،.. ففي(نهر الكحل)، يتصاعد عذاب مروان، لأنه"الذي تدرين مازال الذي.." و(غاص الخنجر المسموم في القلب)-خيانة أخرى، إذاً..-

ومثل(الحكيم) يطلق سهم كلماته فقط، هي(خلاصة) التجربة، وهي ناتج امتحانه الصعب:

(أحقاً إنني الماء الذي روى؟)

ويستعيد أقوال(الفارعة)، كونه: "خبز العمر والملح والماء الذي روى.."

بهذه الحوارية بين الـــ"هو" والـــ"هي"، الـــ"كانت: والـــ"كانت"، يضع النص، في المقدمة حال الزوال/ الغياب/ بالرغم من الذكر والتذكر، والحضور.. لأن الخلاصة التي يعلنها، النص، تعميمية، هي ذروة الخذلان والإحباط:

(كاذبة وجاهزة أحاسيس النساء هنا..)

و(خر القيصر المغدور)!

وبالرغم من هذيان العاشق المخذول، المغدور، المخدوع، فهو يخوض الخندق الملعون ويجوز حفاوز الصحراء(ظمآناً وحوله الماء)، لأنه"مرصود" لنهر الكحل–الكناية– "قرباناً"، و"للنجمة الزرقاء" –كناية أخرى– التي(تغفو بين نهدي) (الفارعة)! وبعصبيته، يمضي الفارس المكلل بالعار/المعصب بالعار/ –

رغم عذابه- ليتحدى(المدينة) التي(تنام) للزناة، فيتجه إلى(القدري) (الغيبي)، (ينذر عينيه لهفة وألف شمعة للخضر..) كي لا يذل! ولن يُطفأ: "فالحياة أن أموت أو أميت" ويموت! فيوم التقى الفارعة، علم أنها مثله، وإن الزهور التي أينعت لم تزل غضة العود، ولكن هيهات: ففي(غوطة الشام) يناديها قلبه، وفي"قاسيون":

(.. إلتقينا غريبين

وكان اللقاء.. وداعاً)

ويعبر العاشق بحالته من(الفردي) إلى (الرمز)، ومن(العشقي) إلى (السياسي) المباشر: (وكان السراج المدمى بمفرق عمان وجه الفدائي)

ويتوجه الخطاب السياسي، بندائه المباشر إلى(الفارس اليعربي المعصب بالعار):

هذي ممرات سيناء بحر من الملح/

والعطش الهمجي../

استفق..

ما بين غزة والغور تدمي النوازع والروح/يخبو صهيل الجياد التي أدركت مطلع الشمس يوماً) التخلي الحقيقي، إثر المأساة، وكأن الذي كان هو بعض ذلك(الوجود)..، هنا، لم يتصنع مروان الأحاسيس، ولا الأفعال.. إنما الأحاسيس جزء من الطبيعة، ومن الإمكان..، ولم تكن السياسة فمن الممكن هنا،(فالإمكان) لم يتحقق بما يوازي(الحلم)، ومذ ذاك سقط(الحالم) الثوري في الخيبة، والغياب..، وبالتالي، يتحول النظر، لديه، من العشق، إلى اللاحب، من الأمل والرجاء، إلى الغدر، فالموت.

(الغنائي)-هنا- مجازي، لكنه(محاكاة) واقعية الواقع، لم يستطع(صدق) النص أن يعبث بالتاريخ، ولا بالوجود المرئي،.. لم يقدم نزوة رومانسية، ولم يعد تفسير الوقائع على هوى حلمه، فالبطل، الروائي، السارد، المحبط، هو الذي رأى، وهو شاهد خيبة عصره، فالقطيعة، أكبر من مظاهر الجمال، والخديعة أكبر من الفرح وأعمق تأثيراً.

إن النصوص قدمت"روح" الملحمي، والمأساوي، في"فنطازيا" الواقع، و"ميتافيزيقيا الحضور" ليست علاجاً، فالماورائية، هنا، هي السقوط في بئر العدم، فالخيبة أشرس من(الحضور). لقد غاب(الحاضر) تماماً.. و(مروان) هو

الشاهد على ذلك الغياب، هو(البطل) و(السارد)، وهو (الثوري) و(المهزوم) معاً.

(الفارس المعصب بالعار)، إنه الخروج من(أناه) إلى الـــ(نحن). و(النحن) جميعاً هم في الخيبة، والهموم، وليس مروان وحده!.. مع أنه، هنا، (قناع) الحالمين الثوريين، العشاق المحبطين، جميعاً:

ففي(العودة إلى الخيمة الأم)، تتبدى المزاوجة بين(الأنثى العاشقة) ورحيلها–أيضاً– ثم(عودتها إلى الذاكرة)– وكأن هذا المخزون، الذي يستعاد هو"المخدر" الذي يقلل من وجع الإحباط، وجرحه..،

إن ساعة(الفصل) أتت لتقسم دم العاشق/ قطرة للقتيل، وأخرى لقاتله/ ويندمج(مروان) وهمومه، بالذات الكبرى، .. و(التداعي) (الاستذكار) في هذا النص يأتي عبر" التي أقبلت تنضح الطيب بالهاشمي المقصب والطلعة العربية"، التي يلتفت لها(الشاعر) (بطل القصة الغرامية) (العاشق) من أول نظرة، وقلبه"على ملعب الشعب" –حيث الفعل السياسي هناك– التوزع هذا بين(القلب) وبين(الواجب) السياسي! أضعف قلب(العاشق مروان)، الذي–أيضاً– لم يعد إلى حبيبته"دمشق" (التي طرزت جبهة المجد بالياسمين زماناً)، لأنها نائية، أيضاً، كتلك التي عانقت جميلاً، وعانقت(العرجي) لكنها تركت"الظمأ" "العطش" ذروة معاناة البدوي، حين تم الإفتراق القسري، فأتى"الاحتراق" حين جف الجسد، وحين كانت"يابسة" كل عروق العاشق، والجسد أرض شققها الظمأ الكافر:

"الجسد أرض.."

بهذا التوصيف، تتجلى خلاصة معاناة مروان وهمومه، ففي(الاحتراق) يتوهج مروان–بحجم التضحية– حد الاشتعال!

فأية معاناة يصلها(العاشق) المعذب بالمرأة والسياسة والجسد(الأرض/ الوطن) إنها معنى المرأة التي تغمر القصائد كلها، والأزمنة التي تتداخل ضمن طقوس العاشق ورحيل الحبيبة، وخيانة العشيرة، ومعنى (الصور) وهي تتحد(بالأفكار) و(الحوار الداخلي) معنى الابطال العشاق والحزانى الحالمون وهم يطلعون من (التراث/ والتاريخ) ليتحدوا بهموم ، مروان، ويتماهى معهم... ومعنى دمشق، فلسطين، الأمة، العرب، حين يكون(الرحيل) تمامّاً، وتغييباً(للقضية).. أية قضية من الحب الذاتي، إلى الذات الجمعية.

■ ومروان يتذكر..

في خندق المعركة، تتقد اللحظة الوجدانية، فيتذكر مروان"سرير حبيبته

حيث ناءت عوارضه بثقل الموج واخضلت بماء الورد أهداب التي كانت.. وما عادت غدائرها مثار الطيب.. إذ(كان فراشها المحموم اغوارا، على شطآنها يغفو..)

هذا الـــ"كان" –زمناً وذكرى–، يدفع بالعاشق(الغريزي هنا) لإستراجاع"الحضور": ليالي الوصال/ فخذ الحبيبة/ مخمل نهديها/ عشب إبطها/ ثم"مغارس الرمان"/..

(تداعيات)– هي التعويض عن حمى الحرمان/.. ماذا يرى عبر"خندق المعركة" سوى"جسد" المحبوبة!

إنها صحوة(المشتهي) إلى(حاضر) غاب!.. فأسترجعه!.. حين: (الموت) في(الجولان) (فوق الرؤوس) (غيمٌ ينث دما!).. وتستمر(التداعيات)، استرجاع الحوار مع الحبيبة، إنه يريدها معه، هناك، كاملة، كأنه ذاهب إلى نزهة، ومع ذلك، هناك دائماً المضاد في المشهد، فالحرب موت وعدم، وبين التذكر والحلم، ثمة وعي اللحظة الساخنة:

"تناديني ربى عمان.."

و"في الوحدات أنياباً..

مزيجاً من سعال الموت والصرخات.."

فيتحول نداء العاشق، من"هل تأتين" الموجه إلى الحبيبة، عبر الاستذكارات والحلم، ومع ذلك"صدته"!.. إلى(عمان): "يا عمان.. يا خبزاً تقاسمناه"، كأنها"التعويض" المعاتب، فـــ"مازالت نواعير الفرات العذب دائرة، ومازلنا.."

و"مازلنا.."، محمول تفيض بالكثير من الدوال، والموحيات..

"مازلنا"، المرتبطة مع حركة الزمن: "دوران نواعير الفرات"، اليقين الذي يخصب الديمومة، ويجعل السيرورة قانوناً في الأشياء.

ذروة الهموم، إذاً، حين تتوحد حالة التذكر وتتداخل، بين هموم مروان/العاشق/ ومروان/المناضل/ المقاتل/ الثوري/...، وحين تكون خنادق المعركة هي وعاء التذكر، ومناخ اتقاد اللحظة الوجدانية حد الاشتعال.

العاشق محاصر، بهمومه، وبالوطن الكبير النائي،.. ومع ذلك لا يبخل على"جلد" نفسه، و"جلد" حبيبته، حين المعاشرة، إّ تكون ممددة فوق سريره، يقضم نهديها "الندم المجدول سياطاً" فتغيب،.. محاق يبدأ من قدميها، فيكتمل الأبنوس، وتظلم روح العاشق(الحسي)!

ومروان يتعذب.. لأنهم اتهموه!

تقرأ في العشق، إذاً، وتراه في"هموم مروان": جسدياً، غريزياً، حسياً(وهو واحد في أوصاف)، واضح ومتفجر رغبة وشهوة..، مع مزيج من حزن وخيبات، وغدر نسائي، وندم، ومكابرة..

لكنه(النادم) الذي يعيره القوم لأن قميصه لم يقد من القلب(يعيره الحب)، أيضاً، ولم يقد من الكتفين(لما اتهموه)..

لكن مروان نسج رداءه من زهر الطيبة والغفران... فاتهموه!

والمتهم يتعذب، المتهم يتعذب عذابين: عذاب الهوى الذي(يسترجع) في الذاكرة، بعد أن نأى عنه، وعذاب الذي يحاصره القوم في حبه حتى لو كانت"أسواره عالية!"

حالتا العذاب: النقيض ونقضه: العذاب- الاتهام..، لأنه ينسج من زهر الطيبة والغفران، رداءه.. يتهم!..

إن الاتهام المسبق، عن كل(تصرف) يقوم به مروان،.. لأنه هنا، يواجه الموت، والزنابق التي تنمو فوق الجسد، وفوق القبر، معاً، لأنها"مرائية"..

فهل يجد مروان(هل وجد بالفعل؟) في(مياه بني عذره..) التطهر من الاتهام، للخلاص من العطش والموت؟(٤٣)

....

❑❑

٧ - فـــي الخــرائب

■ **(لست في زمني،**
لا طريق أعود به....)

ياسين طه حافظ

❑❑

■ ينجز الشاعر ياسين طه حافظ ديوانه الحادي عشر: (في الخرائب حِليَةُ ذهب)(١٩٩٣) يقدم هذا المجموع الشعري/الذي قسمه إلى خمسة أقسام/ بمستهلات تناصية بعضها مستلف من آخرين. والبعض(كتابات شخصية)

في الاستهلال الأول يستلف من(جحيم دانتي) الأنشودة الخامسة عشرة:

- (كم أود أن أزيد من القول/

بيد أني لا أستطيع أن أطيل السير والحديث

فإني أرى هناك دخاناً جديداً، ينبعث من الرمال)

ثم يستلف في ثالث أقسامه من: (دليل) (روبرت فروست)- مقطعاً شعرياً وصفياً هو بوابة تنفتح على أسرار القصيدة:

-(إن هذه الطريق كانت طريق إمرئ عائد إلى بيته من عمله ذات يوم، امرئ سبقك ماشياً أو كان يئن تحت وطأة حمل باهظ من القمح، مدى المغامرة إنما هو مدى ريفٍ

انماثت فيه حضارة قريتين إحداهما في الأخرى.

وكلتاهما ضاعت..)

بمثل هذه(<u>التناصات</u>)/ (المقدمات)/ يؤكد ياسين طه حافظ شعرية الحالة ووجوديتها في آن، فهو من خلالها يكشف(العنصر الذاتي) بموضوعية/ رويَّ مضافاً إلى وجهة نظر) في شكل منطقٍ شعري/ خصوصي/ يتجه نحو اللسان ونحو الأفكار في آن.. تكمن تأويليته في دنوها الواضح من المتلقي، بلا ترميز غامض، وكأن نصه اللاحق بقدر ما يكشف، يحكي، ويؤكد، امتداداً وفضاءً مفتوحاً، عبر تلك الكوة المؤنثة في مقدمات النصوص الشعرية الموازية لها، والدافعة في ذات الوقت نحوها، إذا تفهمنا آلية الشاعر، منذ العنوان، حيث(يؤكد) حقيقة ماثلة داخل العنوان(الخبري) وفي(ثنائية) مفارقة، وكأن وجود(حلية ذهب) داخل (الخرائب) "واقعة" حقيقية- موضوعية- راسخة،.. فالعنوان مفتاح النص، ثرياه، خلاصة، وبوابة يسندها دائماً بكوى وبوابات أُخر، من جحيم دانتي) إلى(ليزيستراتا) أريستوفانيس(ص:٦٤).

هذا الولوج إلى(عمق) القصائد يمهده لنا الشاعر من خلال المواجيز(مواجيز المداخل/ التمهيدات)، وهي-هنا- ليست لعبة مثاقفة، بل روح وعي ثقافي، سنجده ميزة صياغة مدروسة لقصيدهِ، وكأنه لا يسجل إنثيالاته، عفويةً، بل(يعيد كتابتها) شعراً من داخل عقله قبل وجدانه، لذا تبدو، وقد اتخذت حالات الاستذكار والسرد في مبنى حكائي دال، هو خطاب الشاعر وخطاب النص في آن.

يجوس(ياسين) في(الذات)، ثم في(وصف المكان) من خلال(انطباع ذاتي).. لذا يدخل منطقة(الموضوعي) شعراً، كضرورة، يعتقدها لازمة في إيضاح(الفهم) لصياغةٍ، مستبعداً(الاحتمالية/ التأويلية).

فالخرائب، كما يوحي العنوان، فأوى(الكنز)، مكان اختباء،/(الحلية) ذاكرة حادة ضد اقتراف وإلغاء وغياب- وكأنها(عنقاء) تجلو عن نفسها، معدنها، داخل الخرائب(الإطلال) تماماً. كما(الدخان الجديد) -نص دانتي- إندثارة موضوعية لديمومة الحياة الفعل والأثر ومن خلال هذا التنويه بالاستلاف الطلي من جحيم دانتي وسواه، يقدم الشاعر حالات. حياة/حب/ خيبات.. ولكن بمتواليات شعرية معنونة ومرقمة، لكنها، لها نسيجها، لها نسيج يربطها من أولها إلى آخرها، وكأنها قصيدة طويلة مقطعة على صفحات الكتاب تحمل عنوانات فرعية وداخل بنية سردية، هي(أسلوبية صياغة) لا تنأى بنفسها عن تجربة الشاعر في كتابة القصائد(الطوال)/ أو: (القصيدة- الديوان)، فله(الحرب) و(ليلة من زجاج) و(عبد الله والدرويش) و(النشيد) أمثلة، لا للحصر..

وكما افتتح(الديوان) بعنوانه، قفله مفتوحاً على تذكّر أيضاً، فخاتمة القصائد هي(القصيدة) التي حملت عنوان الديوان!.. وهكذا أصبح(العنوان) هو(الفاتحة) و (الختام) أو هو الفاتحة المستمرة، في مدورة النص، حيث(البداية) مثل(النهاية)..، أو نقطة انطلاقها. ومهد للنص ذاته بهذه(الكتابات الشخصية) ذات الدلالة:

- (أأظل أذكر بيوتكم البعيدة
مثلما أذكر حلماً..

وهل يصدق الذين حولي، أني أعيش اليوم في تلك المصابيح؟
أيها السادة السُراة) (ص١٠٢)

ان تعلق الشاعر بتذكار ذهب(حلية)/ قرط.. (ظلت لصق أتربة الخرائب) توهج نار أسلاف الشاعر بداخله، واصفاً المكان، الغرف المزخرفة الكوى، الموقع الحجري، (القنديل الذي يرسم وردة في السقف).

هنا الشاعر يكسر رتابة المنظور بصرياً، يخترقه بالحركة(الزخرف/ الكوى/ الموقد/ القنديل/ الوردة/..) واصفاً ما تبقى من ذلك(البيت المنيف) الذي أتى(البرابرة الحفاة عليه سوى القرط) وهكذا، وبتوكيديته الحادة في العنوان، ومنذ العنوان، لا يلغي الشاعر الماضي، بل يحيله إلى(وثيقة) شعرية تذكرية وتذكارية، ثم كأنه يغلق الدائرة علينا منذ المقدمة وحتى النهاية أو يفتحها بالتأويل!

إذاً، الشاعر، لا يسعى إلى"زيادة القول" بل يقربه إلى(ذاكرة الحاضر) مستبقاً الكمال، وتحركه الإرادة الطيبة، مرات في الشعور بالخيبة والأسى، ومرات بتساؤلية تدفع ميزات النص إلى الظهور الواضح، عبر مزدوجات ثنائية: (العاشق/ المعشوقة- الحب/ الفراق- اللسان/ الأفكار).

في (أعداء) (ص٨) يقدم هذا التضاد الظاهري، في مزدوج(هو/ هي) تقابلاً واقعياً رقابياً لكنه(مكنى) في(العنوان): (أعداء):

- (تغير كل شيء صارت الدنيا
بلاطاً، قلعة، مركز.
وصارت ترتدي الصبح، ومنذ الفجر
بزتها الرصاصية
تراقبني كشرطي
أراقبها كلصٍ حاصرته الشمس
يهون الأمر لو ساعة
ولو ساعات
ولو شهراً!

ولكني كذلك منذ أعوام
وأبقى بعدُ، أعواما

تراقبني،

أراقبها

وكل يلتظي حقداً على الآخر)

هل يكن للدنيا/ الرصاصية/ البلاط/ القلعة/ المركز/ أن تراقبه(كشرطي)، أو يراقبها(كلص)، حد أن تنتهي باللاشيء، بهذه العدمية التي يسببها الافتراق أو النأي، ففي"لاشيء" يدق الجرس ولا تفتح، ويمضي(عنها)، وهكذا ظلت بحجرتها–وحدها– (كأّن لا شيء..)

وفي(تحذير) (ص١٠) يظل الوجه يبحث عن عزيز، عن لذة وعن فرح، إنه أيضاً، النأي والفراق والقطيعة،.. الإحباط والبعاد.

وبالرغم من(محاولاته) البحث عن(ندى) في الريح(كما في الشباك) فهو يخاطب(الحب) والنهاية محذراً ارتقاء(الدود الذي يجري من الجدران والشجر!)

محطات، الشاعر، إذاً في(خرائبه) أو أطلال تذكره وماضيه–حيث الافتراق حالة بُعد عن.. يكون(المتذكر) هو بعض ماضٍ رحل. وهكذا يخفق(التخاطب) في مجموع القصائد–تقريباً– من إيجاد(الآخر)/ المعلن/ فتشبع(الخطاب الشعري)/السردي/ هنا، بهذا(الغياب) (الحاضر) دائماً.

(متكلم) و(غائب)/ (عاشق) و(معشوق): تلك هي(حالات) المزدوج الثنائي في مجمل قصائد الديوان، بل حتى في تلك القصائد(الطبيعية) التي يرسم فيها النص(انطباعيات) بطله، من خلال(المكان الأليف)، ففي(جولة)(ص١١) –مثلاً– ينفتح النص على سؤال: (لماذا تهت منذ الصبح، أي الناس يعنيني؟) و(يتجول).. لكن الآخر يبقى(مبحوثاً عنه)، بعيداً، لأنه ذلك(الوجه الواحد الوحيد في هذه الأرض باستطاعته أن يمد الروح بالخضرة والشمس)

فماذا أعطاه الطواف؟

لا شيء.. أيضاً!

لأنه عاد إلى بيته يلفظ(جملته) وحده!

بمعنى، إنه يدُوِّر(خطابه) من ذاته إلى آخر غائب!.. ثم يعود به إلى ذاته، مثل حوار داخلي. وتلك أقسى حالات الوحدة!

ويوشك(الديوان) أن يجعل(كل شخوص) القصائد مختلفين، وكأن قصيدة(المختلفون) (ص: ١٣) هي قاسم مشترك، إنها(التضاد) في الجوهر، فعبر ذلك النسيج في الخطاب الشعري/ السرد/ المبنى الحكائي/ صياغة، تفصح(القصائد- النصوص) من خلالها، متنها الحكائي بتواصلية مدروسة ومحكمة. يكون فيها(المخاطب/ المعشوق) دائماً: النائي، والبعيد، المستحيل التواصل الآني معه، لكنه(حاضر) بحيوية العشق، وكأنه(يفوح) به و(يعط).. مع أن(الآخرين) (الجميع): (وجوههم تدعي ودواخلهم خربة!).

إن(نماذجه) تحدق بعض ببعض!

....

■ الديوان، إذاً.. لوحات من(طبيعة): بشرية/ وحياتية، واختلاجات، تتراتب صفحة، صفحة، مقطعاً مقطعاً، بقصيدة- كأنها واحدة- ذات عنوانات مساعدة، روي، قص..، قصيدة مديدة، وتلك هي(تحكمية) آلية الكتابة لدى(ياسين طه حافظ)، فشعره لا ينفلت عنه، بل يصاغ بوعي(موضوعي) حيث تجد تلك القرابة المتلازمة بين صفحة وأخرى، قصيدة وأخرى، بالرغم من(العناوين) الموحية، كلها(تتحدث) عن(النأي):

- وأنت تظل منفرداً

- وأنت هناك تنظر، وحيد فارغ الكفين)

(من: مصائر: ١٤)

- (التحلم أيها المقطوع

خلقت هنا لتقرأ، ثم تحلم، ثم تدفن خلف هذي الباب)

(من: أحلام: ١٥).

-(أُعاني الفقد

إلى أين أولي الوجه؟)

(من: ذئب: ١٦)

- (جئت من قرية ربما اندثرت ونموت هنا

نبتة سيئة.)

(من: البابلي: ١٩)

...... الخ ......

لذا لا نصطدم بتلك(الحكمية) التي تتخلل القصيد، داخل المشهد الوصفي، والموحى الكنائي: تأمل(السكين)- مثلاً- (ص: ٢٠):

(وقفت أمامها

حدقت: لامعة وساكنة

وعزم حاسم فيها

ولم أشعر بخوف من صلابتها

ولم أركن إلى حذر..

فقد كانت مهذبة وسيدة وما كانت تراقبني..)

وصف ظاهري- موضوعي- معلوم، لكن الشاعر(يكني) السكين، سيدة مهذبة/ أو العكس، فهو يلعب بالتضاد- المضمر في علانية الوصف، مجاز القصيدة وتأويلها وفنها في(الموضوعي).

....

■ ويجلو الشاعر حالة(الحضور) (الغياب) في مزدوج ثنائية(الهو/ إلهي) في قصيدته(خيط من الحب في الظلمات) (ص: ٢٣)، كأفضل مثال بارز لوضوح القصد، وعنه:

- ***(نلتقي***

ونعيش معاً

ملكين غريبين في عزلة

نترقب فرصتنا للمرور وخلوتنا حينما يختفي الآخرون)

فيعزز الشاعر توضيحاته، في (الوصف) و(المعنى) في(العيون ظنون)، إذاً.. كي يتجاوز عالم الآخرين المتدثر بالوهم وطبقاته، .. يمر بهم، وحبيبته، يسيران معاً، يتحركان فيه، كما شجين: -(نسير معاً

ونتيه معاً)

مؤكداً تلك(الغربة) عن المحيط وعن الآخرين.

وهكذا، الشاعر، دائماً يصور حالات النأي، الحنين إلى الآخر، الاختراق والرغبة في التلاقي، بمعنى أن القصائد مشبعة بتلك(الإزاحة) التي فرضتها علاقات الخارج(ظروف/ تقاليد.. الخ)

على الداخل(الحب، سريته، خصوصيته.. وتمنياته)، ودائماً، هناك: حذر، من عيون ظنون، وتلك حالة مشاعة في(علاقات) النص، وشخوصه، ثمة خيط حب في الظلمات، و(الثنائي) دائماً، كأنهما من"سلالة" حب قديم مضت، غرقت في الزمان"

نلاحظ، هنا، روح(عقل) التوكيد: (سلالة) هي موحى لماضي، عراقةً وانتساباً) وهي هنا، "سلالة حب" وصفه النص بـــ"قديم"، السلالة (مضت): تأكيد آخر على عدم آنيتها، إنها لا تنتسب إلى الراهن، ثم(غرقت)، وهو نأي آخر، عميق: (في الزمان) تأكيد آخر على بعدها:

سلالة حب- قديم

سلالة حب- مضت

سلالة حب- غرقت

سلالة حب- في الزمان.

هذه(المتوالية) من(التأكيدات) تنأى بالحب وبالمحب، لأن يكونا بعيدين يعبران إلى جهة في السكون! وتلك حالة تنطبق على قصائد الديوان جميعها، تقريباً..

حتى في(توسل) (ص: ٢٥)، تزيد حالة الرغبة في إلغاء فجوة الإفتراق دون طائل، إنها تأكيد جديد على ذلك النأي، وذلك الغياب، وحضور المعشوقة، حيث(يتوسل) العاشق أن يمنحه وجه الحبيبة، (موسيقى الله) و(ساعة أمن)، وأن يغمره(بالرحمة) لأنه(محكوم بمفارقة الأحياء/ ومصادقة(الموتى)، ولأنه- لأن روحه، تفتقد(العبق المفقود).

(توسل)، إذاً.. تقرب، حيث العاشق يترجى متذللاً، أو طالباً العطف،

- والهامش اللغوي الإيضاحي في ذات الصفحة(٢٥) توكيد آخر، مفهومي، موضوعي، يدخل نسيج الحالة ويضيء شعريتها.

وهكذا يستمر الشاعر في كشف منطقة اشتغاله(الشعري/ النوعي/ الخصومي) عبر ثنائية(العنصر الذاتي) هو- دائماً- (ظرف الخطاب) و(وجهة النظر) -الأحكام- حيث كما أشرنا يدخل بالضرورة ذلك المنطق في كل فعل للفهم، داخل نسيج قصيدة الديوان، لذا يلجأ الشاعر (العاشق، داخل النص) إلى استرجاع الطبيعة(المكان الأليف) للتشبث بالأمل، (لم يجف الورق) -في قصيدة (ورق: ص:٤١) و(الساق البضة) كتعويض بصري عن الحرمان، لدى رؤيته(تلك المرأة التي خطفت بعباءتها، دخلت في أول بيت.. كونها الشيء(البارد) الوحيد في تلك(الظهيرة) الساخنة، وإن(عقره) لا تزال(عالماً ناعماً)، و(طريق بهرز) تسلم ساق(البطل) للريح، وتسلم روحه لها.. الخ(٤٥).

نرى، إذاً، إلى القسم الثالث من الديوان مكتظاً بتفاصيل المشهد الطبيعي، وبانطباعات الشاعر،

في القسم الرابع يصطفي الشاعر مجموعة أصدقاء ومناصرين أعزاء، وبطلهم بأن يصغوا إلى أقواله، ففي(الضوء يأتي آخر الأزمنة) (ص:٦٦)

- ***(الجمال البدائي (يأتي) وينزل في ظلال النخيل***
الجمال البدائي في غرفتي
زمن آخر لقراءة سفر قديم تضيع علاماته الناعمات
وترقد بين طحالبه..)
....

و(هي):

(هي مخلوقة للغياب البعيد مكرسة للذهول المقدس)(ص٦٨)

وفي(السيف) (ص ٦٩): المهداة إلى أبيه بعد عام من وفاته، تأكيد آخر على تلك الخذلانات ومجاوراتها المتحدية، إنها حالات التضاد:

(ومقتنعين مخدوعين نمنح سطوة الفلوات بهجتنا،
ونستجدي على أروقة الموتى
حبابات نعيش بها
تعيش بنا... .....)

حيث(تناهى) له(الطيف) وهو: (عراء واسع حولي بلا سقف) /ولاح الأفق

مثل السيف/ ما بينه وبين أبيه!

الشاعر، يسترجع، في(مرثية إلى يحيى جواد) غرفة يحيى المغلقة، متسائلاً:

(من يمد يديه ويشعل مصباحها!؟)

ينتهي وصفياً..، لذلك المناخ الخاص بالنحات والخطاط والكاتب القصصي المبدع يحيى جواد، الذي(انتهى)

(غرفةً في المحلة مطفأة..)

(يلذنا زمن مخجل تعرف الصالحية أسبابه(٤٦)).

ومثل قصيدته الطويلة نسبياً عن يحيى، مرثية له ولنفسه وزمانه، تتبدى الموعظة أو"مسألة رشدي العامل" وهو صديق شاعر، غاب أيضاً، احتواه الموت، مستذكراً ذلك(الفتى الذهبي الذي يتوهج في الانتقال من الظل إلى الشمس) ويستذكر عافيته في ذروة نشاطه السياسي والفكري حتى ينتهي(كما انتهت القصيدة):

(ينام في سريره

عكازة تلامس الوسادة!):

يلجأ –هنا– (ياسين) إلى(إشارات) يوضح بها بعض مغالق القصيدة وتناصاتها، وكأنه يشتغل على عجل عن رشدي الذي كان وأصبح.

ثم في الثالثة"صوت في بابل" حيث يستذكر أيضاً حالاته وخسائره، والأسى المر، والضحكة الفاجرة!

وفي"مباهج الطرق الضيقة" (ص٩٧) /الثنائية حادة وقوية بين أناه الشعري وبين(الآخر) من خلال نهايات(القصص).. و(الآخر) هنا كاتبة قصة تكمل نهاية الأولى، واضعاً العبارة كأنها حد حوار يصاعد بين نهايات القصص والوقائع والعتاب، والنأي المفروض القاسي، فالزمان يدور على(بطل) لم يعد بطلاً! قصص في الهواء! تعاسة شيخوخة وهلاك ضمير!):

[بيننا يتمدد مستنقع ليس يلمس وردَتهُ

غير من يتوغل فيه..]

قصة تكملين نهايتها.
هكذا اتضح اللغزُ. راوي الحكاية يقنِطُ،
يجمع كل الخيالات في زاوية
غصنك الذهبي يكلّلهُ الثلجُ واللمع في الفلواتِ البعيدةِ
- أو في المواقف-
يغرق. لا ضوء، بعد
أنتَ وحدُكَ تجلس منفرداً
وتحاول ترسمِ رأسَ حصانْ.
[ترك الحلَبةْ
جاء ذاك الحصان إلى الغرفة الخالية.]
هذه قصة ثانية..

.. وهذه القصيدة، موارة، صاخبة، فيها من العتاب الحزين، بين ذاك الذي يرى(قصته- جثةً- تتمدد بين القصص)، وهو فزع لا يرى، صوتها المتفرد وسط البساتين يعرفه، صاح في الليل صيحته اختفى، بعده: (الماء معتكر وزهور الحديقة زائغة،)

لا يميز أسماءَها..(اختلطت كلها.

كلها علف(للحصان) الذي سوف يخرق باب السياج ليأكل ما قد يروق له:

هكذا تنتهي الكلمات..
وتبقى الستارة مرفوعة!.. (ص١٠١)

....

هذه القصيدة، والتي قبلها(الوردة الورقية) (ص٩٣) تشتعلان على منطقة واحدة، هي هذا العتاب القاسي/ الجارح/ بين محب مخذول، وبين محبوبة هجرته، إلى آخر.. تمتلئ القصيدتان بالرموز، والمفاتيح لتأويل القراءة. وهما ذروة معاناة النأي والافتراق/ كأنهما تتوجان"قصائد" الديوان، بديلاً وبدلاً عن: "في الخرائب حلية ذهب".. إذ لم يتبق سوى(الخراب)، بديلاً وبدلاً عن: "الحب"

وهكذا.. في الخامسة، إذاً، يقفل الشاعر دائرة حواراته، بالقصيدة– العنوان.. وكأنه يقفل دائرة الحب، الذي كان.. وأصبح (في الخرائب)!!.

❑❑

الغابة الحمراء

- **(ها..**
صرت أليفاً كحمام الكاظم..)

كزار حنتوش

❑❑

■ الغابة الحمراء"(٤٧) تعددية كلام، مفارقة تماثل... تلك خصيصتها..، ولننظر إلى (باقة أزهار) تتكلم، تقول، بعد سارد حكي، الإخبار فيه يتم عن معلوم، مكنى: هو: "الجندي من الكحلاء" ينتقل الشاعر إلى (الباقة) لتكون هي (السارد)، متممة (القصة) عن ذلك الجندي الذي (رتبها) في (طلقة مدفع)- حيث (الطلقة)، هنا، هي (الغلاف) البرونز الفارغ، الذي استعملته عديد العوائل العراقية بمثابة (مزهرية!) زينت بها مكاناً داخل بيوتها خلال الحرب!

مفارقة كناية ذات مدلول خارج وظيفتها الأولى، تكمن مفارقتها في (الجوهر)، أيضاً: (الاستعمال) (الجديد) لها..، سخرية سوداء!...

-(باقة أزهارٍ حمرٍ
لُفت بشريطٍ
ذي ألوان أربعة
جاء بها للديوانية
ذات مساء
جندي من "الكحلاء"
رتبني في طلقة مدفع
وسقاني الماء
سلمني لفتاة شقراء
طيبة القلب
رفع الكف السمراء
حياني.
ومضى ثانيةً.. للحرب)

(زفاف: ١٠٥- ١٠٦)

السرد الحكائي، هنا، يذكرنا من حيث البنية وبساطة اللغة والمبنى الحكائي بقصائد يوسف الصائغ القصار، لكن بفارق تعددية كلام- ليس بين أثنين متماثلين (جندي وجندي)، بل بين المتكلم الأول (الشاعر) و (المتكلم الثاني: الباقة!.. حيث

(الباقة) اتخذت صفة الكائن الحي في النص، لها (لغتها)، (لغة تعبيرها)/ الوصفية/ بالكلمات!

■ كزار حنتوش، كأنه يخرج من (الروي الشعبي) إلى (الغابة الحمراء) بثلاث عشرة قصيدة، جهيرة الصوت، في نوع "اللون" و "الشكل" و "الأداء"، في "تعددية كلام" ينطوي على حوامل من مخزون تراثي، ممزوجاً باليومي من (دارج الكلام) (العامي تماماً!) مستلفاً من (الحكمة)، أحياناً: الأمثال والأقوال، ومضمناً (القصائد) اشارات دلالية لأسماء ذات حضور شهداء/ أسرى/ شعراء/ رسامين/..) ولا يتحرج من إقتطاف مقطع أغنية شعبية (يلصقها) في المتن الشعري، بعاميتها، إلى جوار صورة سوريالية تماماً، أو قد يتناص مع شعرية قصيدة مثل "رؤيا نصب الشهيد" للشاعر حميد سعيد، وشخصية (عبد الهادي الصالح)، ولكن بشخصية أخرى مماثلة يسميها (عبد الله الصالح) المسرود عنه، والسارد عن عبد الهادي الصالح، الحاضر والشهيد في آن. حيث المرجع المعلوم، موثق أيضاً في المتن والهامش.

ومنذ العنوان: (الغابة الحمراء) يدفعنا الشاعر إلى قراءة تأويلية، فلقد حوّل (الغابة): (إعتياد الأخضر– لونياً وتماثلية مع الطبيعة) إلى "الأحمر" كنائياً– عن الحرب!

فهو (يطرد) في العنوان (الغابة الحمراء) سلام اللون والشكل (الأخضر) ليضع مفارقة إنتباه بصري، وكنائي مضاد، داخل بنية القصائد: الدم!...

– إذاً... بين (الظاهر) و (الباطن) أو بين "البنية السطحية والبنية العميقة" للمعنى، يشتغل النص، منذ العنوان المفارق/المختلف/ بوعي ضدي/ وفي "تعددية كلام" تصبح فيه لغة التأويل مخادعة و (فاصمة): (تفصم) وحدة اللغة –لغة النص المدروس– وتراهن على معانٍ نعتبرها مفتاحاً أساساً للنص، وقد تفرضها عليه فرضاً من خلال (المرجعيات) التي (يلصقها) الشاعر في بنية المتن، حتى لتكاد تكون ضمن نسيجه من شدة إنسجامها. اللون... (الحمراء)، في العنوان هو فاتحة مفارقة، وجوهرياً وكنائياً، هو ليس خارج التماثل، أيضاً... فالحرب حمراء، دموية، عادة!.. وهي (غابة) أيضاً.. و(الغابة) دالاً وموصوفاً تدفع بالموحى اللوبي من جهة، والمعنى والتأويل إلى أبعد، (تقول: حياة الغاب، وشريعة الغاب.. الخ) إذاً من حاضر إلى مدى مفتوح للتأويل، تقبل (الغابة) هذا البعد، ومعنى المعنى...

–وما دام تشكل وعي الشاعر في ما يشتغل عليه، يتبدى منذ العنوان، فأن

شعره مؤسس على (الحكي) أولاً.

وعلى (بنية اختيارية) (انتقائية) من سليقة تبدو تلقائية لا أدرية بمظهرها العفوي. لكنها واعية في تمظهرها وتمفصلها..، وفي تفردها التقاط مضاف من (الجاهز) و (اليومي) و (المخزون). (ليلصقه) في (الكتابة) بعد أن يأخذه من (الكلام)، وليدخله نسيج البنية، اقتباساً، أو تناصاً، يلائم كتابة محرضة، وتعددية كلام (ثانياً).

وهكذا يخرج (بالشعري) إلى مدى أرحب من (اليومي/ العادي/ المألوف) بالرغم من أنه يستخرج من (اليومي/ العادي/ المألوف) الذي هو (مرجعية النص)، مسنده، سنده، وموحى ظلاله، لأن الكلمات رموز، لها معان مرجعية، لذا فهي تعمل على منطقتين، بين شيئين:

(العلاقة): و (العلامة/ شكلها) شكل الكتابة، المرسوم في الكلمات، و(سهمها) (اتجاهها)، الشيء المشار إليه هدفاً ومعنى. يتوحدان في غرضهما، الذي هو تمكين عقل المتلقي وربما مزاجه الشعبي أيضاً- من الانتقال / من (شيء غائب) إلى (شيء حاضر) في النص. وتلك أبهى أشكال ووظائف (مفارقة التماثل) في (تعددية كلام)، حيث يبدو (الغائب) الواقعي: "شهيداً" / أسيراً/ معركة/ حالة في الجبهة... حاضراً في النص، وبالرغم من تقاطع (الغائب) و (الحاضر) في (الزمن الواقعي)، لكنهما يلتقيان على مساحة فن، كلام، كتابة، في (الزمن الشعري). زمن النص.. حيث الوصفية تأخذنا- بمضامين فكرواشراقات مخيلة، وتداعيات، وحرقة قول- إلى ذاكرة يقظة، شعبية، عبر التناص المختفي أو الظاهر، معاً! إن (التناص) بالكلمة، أو بالمعنى، أو بجوهر المثل الشعبي، أو بمقطع أغنية، أو بيت شعري معروف، أو بكلمة (عامية) تحتفظ بثقلها التراثي والنفسي والروحي، يدفع قراءتنا لقصائد (الغابة الحمراء). متحررة من (المنهجية)، لأن التأويل في اللغة والكلام، يدفع إلى تأويل في القراءة.

والقراءة التأويلية، يستدرجنا إليها الشاعر دوماً، حيث يتحول (التأويل) إلى أداة تمارس من خلالها سلطتها المعرفية والايديولوجية على النص، إذ تفرض عليه أفكاراً قد تكون غريبة عليه، ومستمدة من نظرة مسبقة عن الإبداع والكتابة وغيرها).

فاليومي المنقول من واقعيته، يدخل بنية الشعر، (كطريق النمل)، حيث التشبيه إلى (النحيل)، كأوتار كمان،... الخ. إنه (نظام) مألوفة تشبيهات، الكنايات

مستلفة من ذاكرة أخرى، وكأنها تماثلها.

و (مجاز) الشاعر هو مجاز (الاعتياد)، لكنه يقدمه في نسيج لغة، قد يهمل فيها الشاعر "ضبط" الوزن، و "التفعيلة" و "الايقاع"، لا يستحي من نثرية أو تقريرية، في السرد الحكائي لنصه/ لقصيدته، يكون الشاعر فيها هو السارد غالباً.

ولا تأتي الكلمات (العامية) ترصيعاً، بل بنية داخل بنية، حل (وريثاً) مرة لحسين مردان في استعمالاته المفردات العراقية ذات النبر العامي/ الدارج... (ذلك الشاعر الذي لم يدرس عروض الشعر ولا دخل اكاديمية لغات، لكنه عاش إيقاع الحياة ونبضها، فدفع حوامل تراثية (فولكلورية) إلى المتن، بحيث أصبحت هي (المتن والهامش)، (العمل والمرجع) في آن، بعد أن إنتشلها من (المحكي المألوف) إلى (المحكي المكتوب) جعلها: كتابة.....)

ومرة يستق من الشاعر حميد سعيد في تخليق علاقة تماثلية بين القصيدة والشخص، بين القصد والمكان (الشهادة، ونصب الشهيد)، لكن يبقى كزار حنتوش مثل (مردان) في الجوهر، وليس في توجهات النص، يحاول اجتياز الحدود التقليدية للشعور، بالتعبير وبالصورة، على وفق هواه ومزاجه الشعبي.. وقصائده تبدو بالرغم من شدة شبهها بالواقع وتماثلها معه، متمردة (واقعيتها) متمردة، عليه، تفترق عنه، وتلك مفارقتها في التشكيل/ الجوهر/ الصورة/ وفي اللغة أيضاً.

ففي "الغابة الحمراء" صور مجازية تخترق باللغة (الظاهر – عفوية) اللغة المصنوعة والمعلبة، فالشاعر يشكل بالدارج وسواه ما أشرنا إليه. وحدات تعددية كلام.. إنها دمج نوعين مختلفين من الواقع، تفكيك التجربة وتنافر أجزائها بين الحقيقة والخيال، تماماً، ثم إعادة تركيبها على مسطح القصيدة، بحيث تمنحه بعداً آخر عدا الطول والعرض (الأفق والارتفاع)، تماماً كما في الملصق التشكيلي تتبناه في (الشكل) الآخر، لكنها تبدو– ظاهرياً– "وحدات الواقع" في آن... وتلك مفارقتها، إنها مغامرة جمالية تأخذ من الواقع ما يفيد المخيلة ويغنيها:

[الريح تقلقل جبلاً]

(قصة لا تنتهي: ٦)

"تقلقل، –بقدر صدقها "العامي"، مفارقة، فهي في المبالغة الشعبية تبدو مماثلة للواقع، وإن كانت كل رياح الدنيا لا تحرك جبلاً من مكانه (واقعياً وعلمياً)

وهي ليست مثل (آب.. اللهاب)، هنا الإفادة من الكناية، مطابقة: فآب لهاب فعلاً!

وفي: [كان له صوت كالفضة والفلفل]، وهو سياق الحكي الشعبي، التشبيه فيه مألوف: [يوقظ في الفجر الديكة/ ويصحي بائعة الباقلاء] (ص: ٧)،... هنا المفارقة واضحة: التماثل معكوساً، فالديكة -في العادة- هي التي توقظ الناس، وبائعة الباقلاء، بالرغم من إلفة شعبيتها، تصحو مع البكور، في العادة أيضاً،... لكن الشاعر أراد أن يلغي فعل (العادة)، يلغي (التماثل) مع الواقع، في خلق مفارقته، ويدخل (الملصق) تناصاً- من مخزون موروث: [ميلوا عنا../ ما فينا الصائع والضائع](ص٨) من أصل أبيات للشاعر مظفر النواب- ثم من مخزون حكمة تاريخ: [ما حن بعيرٌ بفلاة/ ما مر على "ذي قار" فرات].. دفع الشاعر بهذا التناص من موروث أهازيج أو حكمة، بالروي، إلى ملمس خشن، (الكلام) هنا يستفزنا في تعدديته، يستفز حواسنا على قراءة تأويلية.

ومن خلال صخب القصيدة الخارجي، يستدرجنا إلى (إنصات)، إلى عمق آخر خارج السطح الظاهري، تماماً كالبعد الثالث في التشكيل، العمق، ربما، لأنه يريدنا ألاّ نقرأ النص بصوت صاخب، بل بالصمت أحياناً، إذ يعرف ويعرف المختصون بالبنية: "إن لحظة الصمت أمام النص الإبداعي قد ينتج عنها "موت القراءة" ذاتها، مادامت في جوهرها تأويلاً، أي: إنتاجاً لخطاب ينضاف إلى الخطاب المقروء" لكن (الصمت)، هنا، ليس فيزيقيا، إنه (إنصات)، إنه (ميتافيزيق القراءة)، لأنه ليس أخرساً، ليس استحالة كلام، ولا إلغاء، بل هو (قراءة) أخرى للنص، إمكانية أخرى للانفتاح على غناه الدلالي، وعليه معاً"

لماذا يدفعنا الشاعر إلى ذلك؟

إنه بقدر مهارته في اللعب على ظاهر النص، في السرد الحكائي وفي التناص، متكيء على سيكولوجية شعب، اجتماعية شعب، موروث شعب، ونتاجات مهارات فطرية أو فنية، يقودنا من خلال إفاداته منها، إلى إنتباه، إلى يقظة. وهو يقود (سلطة النص) في (تعددية كلام) إلى (الإنصات) إليه، والخضوع لهذه السلطة. لأن الانصات وظيفة من وظائف الإدراك- إدراكنا- تحديداً في القراءة والفهم والتأويل، وعند اشتغال الشاعر على النص، يفكر بنا، بالمتلقي المدرك (أولاً)/ القارئ الساند/ المعاضد/ ثم بالمتلقي (العام)... وبذلك يشكل -النص وبه- (علاقة) مع المتلقي، هي علاقة "هيرمينوطيقية" في أساسها، إنها علاقتنا بعالم النص، و (عالم النص) هنا، يخرج من بنية الكلام إلى بنية المجتمع/ وحالته المفروضة عليه (الحرب)، حيث الفضاء الذي نسكن فيه.

بمعنى أن يكون (مكان النص) -الفضاء- حيزاً من كينونتنا!

من هنا يمكن اطلاق كلمة (عالم)، لا على (الفعلي) و (الواقعي) فقط، بل أيضاً على (المحكي) و (المتخيل) و (المرسوم) و (المرئي)، وبذلك يكون (القول الشعري) بمعناه الهيدغري- عالماً "يسمح للكينونة بولوج عالم اللغة، والظهور أمام الفهم الإنساني.

وعلى ذلك كان (الانصات)- بمفهومه الهيرمينوطيقي- لذلك (القول الشعري) تجربة في حد ذاتها، حيث تقودنا (هذه التجربة) إلى تعقب معاني ذلك (القول الشعري)، واتباع آثارة والسير في طريقها، في اتجاه البدايات الأولى، أو المعاني الأصيلة، أي في طريق اللغة العميقة لكينونة القراءة.)

و (الانصات) كقرءاة ثانية تعاضدية، يصبح (تُصبح) هنا "تفكيراً" في رموز اللغة التي تنفتح على هذا الشكل أو ذاك، على أنماط الحضورالإنساني داخل (العالم)، وهو هنا، عالم الحرب والدمار والألم، عالم النص الإبداعي معاً؟

(معروف أن (الإنصات) مصطلحاً ومفهوماً- في اللغات الأوربية يحتوي معنى: "الفهم" و "التأويل".)

-[ها... صرت أليفاً كحمام الكاظم..
ها... إئتلقت روحك
كثريات "العباس"...](٤٨)

هذه النبرة التساؤلية: "ها..".. وتركت نقاط (فسيحةٍ) بينها، وبين الكلمة التالية، ثم طبيعة ما يصار في السؤال: (صرت) أليفاً كحمام الكاظم؟...، الخ، تدفع إلى وقفة انصات (نصفن) قليلاً ثم (نقرأ) النص في دواخلنا، ونقارن صيرورتنا بحمام الكاظم، إئتلاف روحنا بثريات العباس...

هل ذلك واقع حقاً؟ هل صرنا كذلك فعلاً؟ هل وصلنا درجة التماثل وثريات العباس وحمام الكاظم، في الروح والألفة والألق؟.. أم هي مفارقة النص للتماثل؟!

إن الشاعر، هنا، يتشاطر علينا، يضع على سطور الكتابة حجراً نتعثر به دائماً، ليوقظنا، وليخرجنا من حالة (الاندماج) مع لعبة النص كنص- إلى واقعية الواقع، كي لا ننخدع بالمشهد الشعري، داخل النص، وننسى المشهد الواقعي، المأساوي، داخل الحياة زمن الحرب:

[السرو يطش
أنت أساسك طيب

كزار حنتوش، مثل (صوت خام)، كذلك يبدو ظاهرياً عن وجهة نظر تقنيي الموسيقى والغناء، قد يحتاج إلى (صقل).. لكن من يقول ذلك، أو أن في ذلك فائدة عظمى للشاعر؟

(الصقل) من (خشونة) ملمس (العامية) على سطح لوحة القصيدة/ النص، أو في نسيج قماشتها...، هي إضافة مخيلة، أول الذين ابتكروها، كتاب وفنانو "سومر" –أجداد كزار– في الأساطير والنحت، ورسم الكتابة،.. الخ، ثم كانت في (الليالي) شعراً وسرداً، وبنية (كلام) وقص، وتناص، من "فنون" قول عديدة، في بنية حكاية!

هل نوقف مخيلة شاعر عند حد المرئي المحسوس، لينقله لنا، على الورق، مثل خبر جريدة؟

أم ندفع بمخيلة شاعر إلى تجاوز المرئي المحسوس ليصوغ لنا (خبر الجريدة) (أو: خبر الواقعة، الفعل) شعراً، أو سرداً حكائياً متنوع المستويات في أبنيته، ذا بعد مخيلاتي يدفع إلى بعيد، أو يحفر في العمق.

ماذا فعل الدادائيون والسورياليون، أكثر من دفع المخيلة إلى الميتافيزيقيا.؟..

ما عيب شاعر (شعبي) لا يتوقف عند حدود (العامي) و(اليومي) و (الشعبي) و(الواقعي) بل يتواصل مع مخيلة، حد التخلق السوريالي أحياناً... فيذكر بالموحى بطبيعة اهتمامات الشعراء الحداثيين(استعارة الاشارة من أغنية: طير الوروار لفيروز)، لكن الشعراء الشعبيين هم [أولاد البردي والبرنو]. هنا الاستعارة من عمق نضالي، وحكائي، والمرجعية واضحة...

كذلك في "الخيل معقودة بنواصيها الأقمار" و "حلفوا بشواربهم" و "هناك اعتنقوا شهباً" (ما تقبل تذوي).

(ماتقبل) –هنا– كأنها مقدودة من (عاميتها) تماماً كما تقال في الاستعمال (اليومي).

(طبع الجوري) معروف، و (فوق الغار) المعنى يأخذنا إلى دلالة الحرب والصورة بمجملها، مدروسة في المزاوجة بين (حداثية) رؤى و (تناص) معنى/ مستلف من العامي اليومي الشعبي، أن ذلك يصنع حالة الجذب مع جوهر الشعر، وقبل ذلك يلعب على الجناس أو الطباق أو الكناية أو التشبيه الشعبي.

"والديوانيدس هنا، ليست المدينة، بل غرفة الضيافة (الديوان) في البيوت

العراقية العريقة، وفي "الشهداء يصعدون إلى السماء" يضعنا الشاعر بين دمجين، أيضاً (الشعبي) في مجاورة غنى صورة (حداثية)..

كزار، يستمر في السرد الحكائي بتعددية كلام: [ورجعنا لسوالفك] تماماً كما هي في "اليومي" مقدودة من أصلها الحكائي وظلالها معها..

في "بيئة التبغ" (العنوان بذاته هو مفارقة) ثم في (كل صباح) و(كل مساء) حيث يقسم القصيدة إلى حالتين زمنيتين (صباح – مساء) الشعر يأخذ شكل السرد ومنحاه، فالسرد الحكائي يتفيأ بسالة الحالة والمقاتلين، والشاعر يصف رفاق الربيئة والفضاء والروح معاً، هناك فوق جبال "حرير" حيث:

[تخال دبيب النمل

قرعاً فوق طبول الليل]

هل ينطبق على كزار حنتوش ما ينطبق على الشاعر اليوناني أوديسيوس إيليتس (خارج قصائده التي تتميز بالغموض والصعوبة) بل، في تعددية كلام (من اللغة العارفة حتى الكلام الشعبي السائر) إضافة إلى ما يستثمره من ألعاب لفظية، وتعددية ايقاعيات ومديات قول (من الأبيات الطويلة، إلى القصيرة، إلى السرد النثري، إلى الوصفية، إلى حرقة التداعيات والاعترافات) كهذه التي تتجلى في تجربته في الحرب؟ سؤال يدفع إلى سؤال: هل (استقرت) أسلوبية كزار حنتوش بين أقرانه؟

هل أكثر من هذه العبارات إلفة وشائعية ووضوح غرض؟ لكنه يضمر لنا نوايا شعرية أخرى حين (يصور) بالكلمات حتى تخال "دبيب النمل" مثل "قرع فوق طبول الليل".. أي احساس وراء ذلك.؟

ومع ذلك يجتاز وهم الحديث عن (لغة) عن (لغات) عن (كلام) عن (مفارقة) عن (تماثل) عن (وصفية) عن (شعبي) يقابل (سوريالي)، إنه التماثل يخلق مفارقته ونقيضه في تعددية كلام.

بين المألوف في الشعاري (طلائع أمة)، و (حنين شعوب)، وبين المألوف في اليومي "يدور الشاي" ينهض ذلك" النعاس العسلي" في عينيه، وعلى كتفيه دموع الليل، صور متشابكة، متآلفة، هي مزيج ذلك كله، الذي قلناه...

في "الرجل الذي لم يحارب" (ص : ٤٤) حالة دقيقة عن انسان لم يشارك في الحرب، إنه "مرفوض بالكامل حتى من نفسه، بله الآخرين والمحيط" لتلك التفاصيل المحكية والمرتبة والمتصاعدة في السرد.

لا يكتفي كزار في تقديم تعددية كلام، وتعددية إفادات وتناصات من "معاجم"

مختلفة، لكنها تبدو في نسيج القصيدة وكأنها نابتة، ملتحمة، وضمن وحدتها، حسب، لكنه (أيضاً) يقدم تعددية نماذج كذلك الذي لم يشترك في الحرب، وكالمقاتل والخائف والشهيد في (ثلاثة أوتار من ربابة زرياب) بعد أن يجعلنا ومنذ العنوان– وهو حامل تراثي– نذهب بعيداً في الاحالة والتأويل إلى دلالة اسم وتاريخ زرياب.

وجه المقاتل (أولاً) ثم (إلى خائن) –وهو النقيض ومفارقة التماثل– وإلى(الشهيد) ثالثاً (حمزة عبود) الذي تعبق رائحته (رائحة الشعب) من خلال رموز إحالات، إلى (أشعار حميد سعيد) و (لوحات جواد سليم) وكنايات: زهرة العاقول، أكمام الوردة، النسمة الحمراء، ماء التعب المالح، الشاي الديواني الأحمر، حانات الصحو، قمصان عريف البحرية، دمعات الأم، جدائل بنت الأخ. (ص٥٠–٥١) وهو ياتي على الغياب، بتأكيد حضور.. وتلك مفارقة أخرى في تعددية كلام: (قصيدتان عن الغياب/ ص ٥٣) رسالة الأسير المقاتل محسن أحمد، وإلى الشهيد محمد عواد.. ثانية) حيث تتضمن رسالة الأسير عتاباً، يضمنها الشاعر تلك البنائية الفسيفسائية، المزيج بين الروي، وبين المصاغ من الشعبي والمألوف.

الغائب حاضراً، مفارقة تماثل، في تعددية كلام بين السردي المحكي، العامي، والوصفي... وتلك مهارات استخدام تؤكدها كل القصائد، كل قصائد (الغابة الحمراء) من عنوان الديوان، إلى القصيدة التي تحمل ذات العنوان، ففي قصيدته "نار الأهل... ولا جنتهم" يبني العنوان، ثم المتن، على لعب في الصياغة: إعادة صياغة مثل: (نارك ولا جنة هلي) بمفارقة صياغة تميل إلى التماثل مع والتطابق، حيث نار الأهل أرحم وأروع من (جنة) (الأعداء). هنا، لا يجعل الشاعر، الكلام، على منوال المعتاد، بل يحركه بايقاع مختلف يعدد في امكانياته، يمد في أفقه (ص٥٧)، تسهم المفارقات هنا في تضادها، والميل في خلق لوحتي التناقض –إلى تماثل الجندي– (الذي يملأ شاجوره) بتلك السرعة الخارقة، لا يتركهما الشاعر سائبتين– بل يدخلنا في جو رماة الدوشكا، الذين "عزفوا لحناً شعبياً"، ويدخلنا في (تجريد) اللحن، (صوته): "طكك طكَك... تو. طكك، تتتو، تتتو/ طكك، طكك، طكك تو.. تتتو.." ثم بتلك الأغنية العامية الدارجة، الصادحة، الصريحة، الحارقة.. ويغرق في التأنيب الذاتي، تداعياً، واعترافاً، أمام لحظة المواجهة الشرسة. كأنه يكفر عن تلك (الخطايا) باعترافات لأمه. بتصعيد صوري، ومنلوج ثر، وجميل، وصادق (العقيدة كاملة ص ٥٧–٦٨) الشجى الذي تحمل لن يغفر (حنتوش) الراقد في قبره منذ ثلاثين سنة لإبنه

كزار، تلك الخطايا، حتى التحام الحالة السوريالية بالحالة النفسية والفعل: سقي العوسجة اليائسة فوق الربوه، يومياً، والقروي المدهوش تماماً من أحواله يضرب له مثلاً شعبياً.. عن جبر.. الذي لم يعرف السعادة، فمن رحم أمه إلى القبر! تكتب على شاهدة قبره!

و"المستحيل"، لكن الفنتازي يدفع الشاعر (ليباري الصفصاف المايثمر) و (يسقي العوسج! لكن حين دوت قنبلة قربه وسقط على وجهه في التراب شم أريج الأرض، (إذ بالروح تسيل زرقة مصباح في الباب/ والقلب رباب...في إيوانٍ عباسي) وتراءى له (نصب الحرية لافتة، يحملها الشعب) ويتصاعد الحلم (الأطفال الديوانيون يمرون بقربه، مثل زنابق بيض، غادين سراعاً لمدارسهم في الصبح، وتفوح في روحه أغنية: [لو للغرام حاكم.. جنت اشتكي أمري]

وبمفارقة وعي وغياب: [يحصي دواوين الصائغ يوسف، في سره، وكحل عينيه بمرأى لوحات سعاد العطار، وشم رائحة حناء من كف عروس في "سومر"): (نار الأهل ولا جنتهم/ نار الأهل ولا جنتهم) فيسرع إلى "المرصد" ولن يتراجع! (ميسان) ورءاه، وبغداد، وحين (ينتصر) يطير إلى العوسجة التي تومىء إليه مزهرة!.. مورقة، فينادي توأم روحه "عواد" إذ أزهر قلبه...)

هذه القصيدة، و "الغابة الحمراء" تتصاعد فيهما غنائية رفيعة. وهي غنائية تفيض بها القصائد كلها، في ذلك السرد الحكائي الذي يجمع (الحدث) أو (الحالة) في بؤرة، وينطلق منها إلى ذروة، وهو لايهمل تلك البراعة في الإفادة من (الشعبي)، مثل (والليل صقيل كالمصقول)، وادخال اشارات الأشخاص واسمائهم: حميد سعيد، معين بسيسو، جواد سليم، سعاد العطار، يسلين، بيتهوفن، لتفجير رؤى، وبالتالي لإشاعة قناعة أن (الشعبي) المألوف ليس نقيضاً للجمالي في الرسم، أو الشعر الفصيح.

ودائماً ثمة (آخر) في النصوص، ربما يحاوره (بطلها/ أو الشاعر كسارد عليم/ أو يصفه، أو يتحدث إليه أو يعاتبه أو يشاركه همومه في "الغابة الحمراء" / العقيدة/ التناص/ منصب ليس في المقتطف المتضمن داخل المتن، بل في الروحية، لكن المفارقة تأتي في الآخر/ الثاني، لا آخر الشاعر حميد سعيد (عبد الهادي الصالح) بل آخر كزار حنتوش (عبد الله الصالح) وإذ يكتب حميد سعيد سفر الشهداء في "رؤيا" يعيد كزار كتابتها، مع هامش مرجعي صريح:

(من قصيدة رؤيا نصب الشهيد للشاعر حميد سعيد من ديوانه: "طفولة الماء"

والتناص هنا هو علاقة بين "عبد الله الصالح" و "عبد الله الصالح" بين كزار وحميد، حيث (يتوحدان) في موضوع: "الشهداء"

وتوحد الشاعر مع الشاعر الآخر، إذا كان واضحاً هنا في التناص من ومع "رؤيا"، فهو من ثم في (قصيدة من سجيل) يتم التناص مع فلسطين- معين" (بسيسو) حيث يدخل المرئي في المتخيل، والمتخيل في المرئي:

[معين فلسطين
آه ما أدراني
أن (حسين) المتحفز في (المرصد)
كان "معين"؟!

وفي (زفاف) يتوحد الشاعرمع حالة مسلم عواد (الشهيد) الذي يهدي القصيدة إليه، حيث الاستهلال السردي، يقوده الشاعر إلى حيث تلتقف "الباقة" دور السارد، الحاكي، لتتم الحالة بمفارقة فنطازية، قريبة إلى مناخ يوسف الصائغ في ديوانه (المعلم) وقصائده عن الشهداء.

نعود إلى البدء..

من اللغة العارفة، يقودنا، إذاً: كزار حنتوش في (كل) "الغابة الحمراء" (ديواناً وقصيدة) حتى الكلام الشعبي (السائر)، المثل، والنص الشعري المستلف من آخر، والخيال المجنح، الوصفية، وغنى التجربة بتفاصيلها اليومية، وبمخيلة تداعيات، بالرفضية، والفكاهة والسوداء.

حكي داخل حكي، كلام داخل كلام.. / تعددية هي في الحصيلة/ في المفارقة والتماثل/ في التضاد والتطابق/ في كل ذلك الجحيم من (الصدق) و (الغنائية) و (البساطة البليغة/ ... تتشكل (أسلوبية) كزار حنتوش.

واستلاف المضامين يذكرنا ببعض حسين مردان

وفي اللغة، والسرد الحكائي، وحتى المبنى، من بعض يوسف الصائغ وحميد سعيد، بل ومن حميد سعيد حتى في النسق والنظام الجمالي،... ذلك لا يعيبه ولا يضعف توجهه، لأننا نلمس كل ذلك، ومع ذلك... خصوصية روح تميز بها كزار حنتوش، وفاض بها شعراً صادقاً..

❑

٩ـ بلاغة البساطة

(.. أيقتل الناسَ، الخجلْ)

كاظم الحجاج

❑❑

■... (في علم تداول النص) pragmatisme، أو "جمالية التلقي، لا بد من (نشاط تعاضدي) Activite Cooperative، يعمل على حث المرسل إليه كي يستمد من النص ما لا يقوله!

وإذا كان (الإنفتاح): (قابلية التأويل التي يكون عليها نص، أو انفتاحه على التأول) يدفع، ضرورة، إلى فهم "العمل المفتوح" كما يصطلح عليه أمبرتو إيكو – (٤٩)، فإنما يتم ذلك (رغبة) في النص، أو (متعة) به.. للاسهام في (تنمية) جمالية للتأويل والتلقي، من هنا ينبغي السعي لفهم (فعل القراءة)، عبر مسار تكوين بنية النص للوصول إلى فهم الكيفية التي تكونت بها بنيته، وبذلك نضع أنفسنا، موضع (القارئ المعاضد/ الساند/ أو الناقد) الذي يسعى في القراءة الثانية ليعرف كيف (يصنع) النص و (وصف البنية)، بمعنى (وصف حركات القراءة التي تقتضيها...) لكي (تلم القراءة بنشاط الانتاج أو التأويل النصيين نفسيهما).

هذه المقدمة –مداخلة إنارة، وجدتها ضرورية، لتتبع سيرورة نص، هو مقارب كلامي لموضوعة (الحرب)، وخارجه في آن.. ليس بمعنى(التمرد) عليه، ولكن بمعنى: رفض نتائج الحرب...، التي جعلت الإنسان يفقد ذاتيته، إن لم يكن قد فقد كيانيته...

هنا لاندخل في المسوغات، لسنا بصدد "سياسة" وأفعال وردود أفعال، وسؤال البدايات والنهايات.. فالحرب، دائماً، لا ناصر فيها ولا منتصر، بخاصة فيما يتعلق بالإنسان، لأنه في الأول والآخر، سيكون "خاسراً".

القراءة، هنا، تتعلق بنص مركب عنوانه "أربعة وجوه بصرية تحت القصف" لكاظم الحجاج(٥٠)

هناك فكرة(تشتغل) بيد شاعر، لتصبح حكاية (عبر قص شعري). المبنى الحكائي تأسس على فكرة، على حادثة، على واقعة، أو لقطة أو خبر.. التقطها الشاعر في لحظة انتباه (لحظة تنوير المعنى) فصاغها فناً. مع ظلالها... سياجاً ضد عدم، ضد آلية موت. وتأكيداً على حياة .

(حتى في بنية الموت– العفوي/ المجاني/ غير المحسوب!/ الموت تحت القصف العشوائي مثلاً) إحياء الواقعة هنا في المبنى الحكائي، اللغة فيه تمظهر

الحدث، أو تمظهر حدث، مادته المدركة، إنها وسيط ومتوسط فيه، في آن.

و (الأدب)، هنا، (أصبح لاحقاً لحقل وقائع، وهو معاً، حقل قابل للدرس من خلال "اللغة" و"الخبر") ما الذي تغيّر من كون (حادثة) بعينها (قصف يؤدي إلى موت مواطن أو طفلة) قد قدمت في بنية القصيدة، لا كإخبار، بل (كحادثة) تقطعت إلى (أسئلة)؟ مع (موجز نثري) يدخل في صلب البنية كإستهلال، فاتحة، إضاءة أولى:

(الوجه الأول: حامل الخبز)، مثلاً، أو الطفلة (إهداء) أو الرجل الذي مات خجلاً) الذي تغير، بالدرجة الأولى، هو أنها لم تعد (حادثة) (بالمعنى الواقعي)، حادثة تعين بذاتها، حادثة تبدو للناس من خارجها ذواتهم، كشيء محدد، يريدون التعرف عليه وإستيعابه.

– عند هذا الحد يمكن أن يقف نشاطهم كأن الحادثة (الواقعة)(قد شطرت بسلسلة من الأسئلة، إلى عدد من الأفعال، ومن هنا شعورنا، وكأنها تتكرر، تبدو وكأنها نتيجة لنشاط المجموعة البشرية، لنشاط (الإنسان).. لماذا حدث هذا الشيء أو ذاك، بهذه الطريقة، وليس بغيرها؟

السؤال يمثل تعاملاً مع (الواقع اليومي) قائماً على الإصرار...

"الواقعة" أو "الحادثة": لا تبرز أمامنا كمعلومات ميتة، بعيدة عن مشاركة الإنسان، بل هي شيء مفترض في وعي الناس، والوجوه المادي للحادثة مسبوق بفكرة الإنسان عنها –إن كان يتوقعها– وعلى تحقيقها يترتب الإحساس البشري بها من خلال النص الإبداعي.

وهكذا، فالحادثة المادية ذات المعنى المحدد، خبرياً، الخاصة بقصة (قصف مدينة) قد إندمجت في منظومة من الإحداثيات ذات المعاني المتعددة، والإمكانيات العديدة، فأنفتحت على أفق فني. تضيء الحالة (الحرب) ومضاد الفقدان فيها: السلام –البقاء أحياءً– أو بسالة الشجاعة! وهذا الشيء الواحد، متعدد المعاني والإمكانيات: موت حامل الخبز –مثلاً– أو الطفلة إهداء إكتسبت الآن أهمية جديدة، وحياة جديدة. عندما لم تعد (واقعتها–معلومة حدثها) حكراً لجهة محددة (جهة المعلومة/ الخبر.. اجرائياً):

– (أحقاً أن الشيء الوحيد الواحد –بين المتعدد– يعني شيئاً آخر تماماً يختلف عما يعنيه (الشيء الواحد) بذاته!

وعلى أثر التصور الأمثل لتنوع الحياة، ومجموعة احتمالاتها، فإن حقيقة

(موت الرجل البصري الخجول) وبهذه الصورة بالذات، تثير الاهتمام –بالسببية– وتخلق بنداً فلسفياً: لماذا حدث شيء واحد بالضبطِ، هو الموت، من بين احتمالات عديدة متعددة؟!

من هنا يلتقط المبدع –المأساة، التي تولد لتوها، عبر الأسئلة، مثل قدرٍ في منظومة احتمالات، أو.. "إن ذلك أشبه بمعادلة ذات مجاهيل متعددة، ومما يزيد في خطورتها – في ذهن المبدع معيد تشكيل الواقعة المادية/ الحياتية، شعراً– إنها تحل على حساب حياة الإنسان أو موته، وليس بأية طريقة أخرى..."

وعلى وفق مقوم القص بزهد لغة، وبلاغة بساطة، يتأسس (كلام) القصيدة (أدبيتها) في نسيج مناخ شعري، وفضاء حرب، حيث تفتتن القصيدة بنموذجها (الإيجابي: البطل/ الشخصية)، حيث يتموضع المكان بالزمان الواقعة بالمشهد الأدبي. المنظر المحكي شعراً في ماهية حياة وتفعيل حرب، ولكن: ببلاغة بساطة:

"عاد رجل يحمل الخبز لعائلته، فوجدها ممزقة تحت انقاض البيت" (حامل الخبز)، هنا، هو (حالة) من (أربعة وجوه بصرية تحت القصف) تنفتح على موحيات، على متواليات، نماذج بشرية، لا تنتهي:

١ – لماذا لا يصير الخبز قُرآناً

ليقرأ فيه باسم الله: آيات السكينة والسلام ليأمن الأطفال عند القصف؟	*هنا: السؤال الأول يتحقق في تكرار متواليات ضغوط تساؤلية بين التمني، والحالة.*
٢ – لماذا يحمل الأطفالُ أعباء الحقائب – في الصباح –وحين يودعون البيت يرتدون، مذعورين، تحت القصف؟.	*السؤال الثاني: في تعاقب صور، وحالات. السؤال ينفتح على غيره...*
٣– لماذ قال لي ابني الصغير: نسيت شكل الصف؟	*السؤال الثالث: تأكيد حقيقة توحي بفضاء أكبر من حجم "الواقعة"، والنسيان!*
٤– لماذا تحجبُ الأكياس شمس مدينة الأنهار؟	*السؤال الرابع: توسيع مدى الفضاء*
٥– لماذا تستحيل نوافذ العشاق في "أم الدجاج" مراصداً للنار؟	*السؤال الخامس: تحديد سمة المكان معروف، له اسم.*
٦– لماذا –رغم أنف الموت– لا يتوقف	*السؤال السادس: تعميق حالة الحياة ضد*

"العشار"؟ | الموت والفقدان والسكون.

ويبتدئ "ختام" القصيدة" تأكيداً لأولها، بهذا المقطع السابع:

٧- لمن تحملُ الخبز؟.

لابطن يطلبه (الآن)

كل البطونْ

"تغدت" شظايا

وكل العيون، التي ترقب الخبز،

من ساعةٍ،

... لا عيون!

■- كاظم الحجاج، الشاعر البصري، لا يرى فعل (الواقعة) عياناً، حسب، كونه ابن مدينة جنوبية (صامدة) هي البصرة، (محاصرة) من قبل (الحصار) بالقصف المدفعي، حسب، بل الفعل، بالنسبة إليه، هو (الحقيقة المطلقة) التي لا وجود لها في ذاتها، أو التي لا وجود لها إلاّ إذا تجسدت في عالم الواقع، إنها تظل رابضة في رحم الممكن ما لم يتفتق هذا الرحم عنها، ليفصلها على شكل (واقعة) مكتوبة!

إنه (كشاعر المعلقات الجاهلي): يتوحد مع الفعل، بحيث يغدو كل منهما (علة) و (نتيجة) للآخر: (الإنسان مشروط بالفعل، والفعل مشروط بالإنسان... وكل من طرفي العلاقة (الفعل/ والإنسان) يقاس بالآخر،...

بمعنى: إن الفرد (البطل، هنا) يتحقق داخل بنية النص، كما داخل بنية الحياة، بقدر ما يحقق من أفعال، وكذلك بالكيفية التي تحملها هذه الأفعال، وبالتالي فإن نوعية الفعل (القصف/ ومضاد القصف) تحدد الفرد وتتحدد به، إلى درجة أنها تغدو هوية له، صفاته المجردة، ويغدو هو، عالمها الشخصي الكياني لها)

واستناداً إلى ذلك، لا تظل الواقعة في قصيدة (الحرب)، التي على شكل وشاكلة تجربة الحجاج -تماماً- كما في (المعلقة)- لا تظل مجرد استسلام أمام الموضوع الغني، فضلاً عن أنها ليست إستعصاء الواقع على الوعي، بل تغدو إنجازاً ذاتياً في واقع خارجي.

إن شاعرنا يحاور مجاله بوجدانه، يمارسه بأرصدته الروحية!

من هنا، لا تظل "وقائع" "أربعة وجوه بصرية تحت القصف" مثالاً، مجرد حكاية (حكايات) عن (القصف)، تتوخى أن تلقننا حكمة عن الحياة والموت، أو

درساً عن الصمود والشهادة، والمقاومة، حسب، بل هي، في الحقيقة، "جملة لإصطراعات الشاعر مع شروطه"

هذه "الاصطراعات" (التي يبسطها على شكل أحداث أو وقائع، ولذا لا بد من فهم الحدث، تماماً، كما لو كان مكافئاً خارجياً لصورة الروح، أو لزواية من زوايا هذه الصورة)

الشاعر، هنا، يحيط بالحقيقة المادية، لأن (الحقيقة) عنده لا تتواجد خارج (الواقعة) بل هي (الواقعة) عينها، مثلما أن (الواقعة) هي (الحقيقة) التي تتذوب فيها، مما ينفي الحقائق الاستشرافية والمتعالية.

هنا، يتأسس السرد الحكائي على سؤال.. إنه فاتحة القصيدة، فاتحة النص، القص، فاتحة الحدث، فحامل الخبز، يعود إلى بيته فلا يجد بيته!

تلك هي (أرضية) الواقعة، "خبرها الموجز"، باختصار شديد.. ماذا حدث؟

ذلك أول ما يدور في خلده، فلا بد أن تنثال الأسئلة في ذهنه، إن ظل محتفظاً بتوازنه، بعقله!، وذهنه، خارج الشرود، من شدة الصدمة، أو خارج السيطرة:

كل عائلته.

كل عائلته، تماماً.

التي كانت بانتظار الخبز..

هي، الآن، تحت الأنقاض

لا أحد،.. لا أحد... مطلقاً... فمن كان ينتظر، ...(لا عيون!).

"حامل الخبز" ،هنا ، كناية.. لا تحتاج إلى (مسمى)/ "البطل" في (شيئيته)، الثبات ضد الموت، وفي مواجهة الموت. إنه السائل الوحيد الحي المتبقي من الأسرة، هو.. إذاً، الباقي في التجربة!

هو... (الشخصية)، وقد ارتقى بها الشاعر، من ماديتها، إلى علياء الفن.

وبهذه التساؤلية المتتالية، الضاغطة، يتراكم النمو الهرمي في بنية النص (القصيدة القص) حد النهاية الفاجعة، المأساوية:... (لا عيون!)

ينفتح النص، أيضاً، على موحيات، استعارات، واستلافات من... لأن منحى السؤال يغطي حاجة قدرية، وأمنية؛ أن يتحول (الخبز) (قُراناً) لتقرأ فيه (آيات: السكينة والسلام) وليأمن الأطفال، (عند القصف!)

يحفر الشاعر عميقاً في متوالية الأسئلة، وتمني الاستعارة (الخبزُ، قراناً)، والمدى المفتوح الذي يعطيه هذا السؤال، بين حدي (الموت) و (الحياة): (الموت- الحياة) أو (الحياة - الموت) متروك -كنصلٍ لامع- لك، كمتلقٍ: أن تضع (الوصف) المناسب لــ "حامل الخبز" كيف سيعيش، بعد فقدان أسرته بكاملها- إنه (ميت)، ظل حياً، كان يمكن أن يكون ميتاً، تحت الأنقاض، لكنه ظل شاهداً بدل أن يكون شهيداً، ونيابة عنه (عنهم)، الشخصية هي/ الــ(هو)و الــ(هم) معاً!

وعلى المدى (القدري) لن يعرف الموت بالقرآن مصدراً، إنه، أيضاً في موعده يأتي: "ولكل أجل كتاب!"... وإن "آيات السكينة والسلام" -المتمناة- لم تعد القصف عن قتل الأطفال! (المادي)/ هنا/ تغلب على (الروحي)! (إرادة التعنية) على (الإيمان)، بالرغم من أن الجهة المتحاربة تؤمن بالقرآن أيضاً، وربما تتمنى (عوائلها) باسم الله -أيضاً، قراءة آيات السكينة والسلام، لكن "السكينة والسلام" إرادة، لا تمتلكها الشعوب!.. بل تمتلكها (المصالح العليا) لاشعال الحروب.

وكاظم الحجاج في لجوئه إلى متوالية الأسئلة، يدفع (القص) ليكون (شعراً) منذ الاستهلال/ أو الموجز النثري: "رجل يحمل الخبز لعائلته،.،. عاد.. فوجدها ممزقة تحت انقاض البيت.

هذا إختزال حدث، وفاتحة تنبيه للمتلقي، كي يتوغل- نفسياً ومشاركة- في نسيج الحالة/ الواقعة- وهو هنا "كموجز الأنباء": "موجز نبأ" (إفادة من آلية إعلام...) ينمو هذا الموجز قصاً شعرياً، مؤسساً على سؤال الكارثة. لينير لحظة التصادم =التضاد= الصراع، الفناء!

عبر تتاليات صورة تفاصيل، من حياة يومية ومن تاريخ، أطفال يعودون مذعورين من مدارسهم، إلى بيوتهم، يحملون الحقائب، العبء، والخوف.

الشاعر، قاصاً- هنا اختزل التفاصيل على وقف بنية قصيدة، ببلاغة بساطة، لا علي وفق بنية رواية مديدة، لم يذكر المدارس بل اكتفى باعباء الحقائب- بديلاً موضوعياً/ كفاية اكتفى بكلام "الإبن" الذي نسي (شكل) الصف...، لكثرة انقطاعه عن المدرسة، تحت القصف وبسببه، الأكياس/ سواتر، تحجب الشمس في مدينة البصرة، مدينة الشمس والأنهار (صفتا حياة ورخاء وحضارة) تتحول نوافذ العشاق (موحى للشناشيل بكل تداعياتها من شناشيل ابنة الحلبي إلى شباك وفيقة السياب، إلى آسيا، إلى البصرة نافذة الشرق على الخليج،

والمياه،...) تتحول إلى (مراصد نار!" من حالة الحب /العشق/ إلى حالة الحرب والموت، إذاً: جديد حالة المدينة، هي حالة الحرب...، وفي القراءة الثانية المفتوحة التي يتيحها النص، خارجه، تتشكل مقارنة (جبرية) في ذهن المتلقي، عن صورة "نوافذ العشاق" التي كانت "مراصد حب"...، والتي تحولت..

الموحى يمتد عميقاً إلى خصوصية مدينة المدن، وعمقها التاريخي والحضاري، والفكري...

ومع ذلك –(ورغم أنف الموت)– بما فيها من حماسة وعصبية– لا يتوقف (العشار)...

هنا يدفع الشاعر بحركية مشهد (نهر العشار) الذي يطل عليه في وقفته التمثال / الرمز/ الشاعر السياب، وموحى حياة النهر، (العشار)، تتجلى في الديمومة، ضد السكون، لأنه النهر الذي يحتضن مركز المدينة، ويسقي بيوتها ويروي بساتينها، وهو المحال الحامل لكل خيراتها.

المفردة، هنا، مشبعة بموجباتها أيضاً، ذات علاقة تنمو من داخل النص إلى خارجه (عقل المتلقي) وفي نسيج المبنى الحكائي أيضاً، بدوالها وشفراتها، هوية ومصيراً، خيراً وتاريخاً، وجوداً وجمالية مكان...

ثم يأتي السؤال الأخير في المتن: لمن تحمل الخبز؟ مباشراً لحامل الخبز،.. لنا، من بعد، ..."لا بطن.." فالبطون "تغدت" [يستعمل الكلمة بعاميتها دون تنقيط الذال) –تغدت شظايا!– مفارقة حادة، مأساوية، صارخة، بين أن تتغذى البطون رغيفاً ساخناً، تتغذى بجحيم الشظايا، ...إذاً، من الحتمي بعد ذلك، أن تنطفيء العيون!

(لا عيون...)، الشاعر يجعل السؤال "حاملاً" لا محفزاً فقط، مفتاح إدهاش وتحريض، حسب، ولكن مكافئاً موضوعياً، أداة ضغط نفسي وعقلي، في سياق نص ولغة.

والبطل غير مسمى، لكنه معلوم شمولي، ينتمي إلى البصرة، إلى العشار، إلى "أم الدجاج" تحديداً، لذا فهو يكتسب هويته من فضائه، محيطه، ينطوي على تاريخية مكان وزمان لمن يعرف جيداً وحدات فضاء العراق، والبصرة بخاصة.. وعلى موحيات كثيرة؛ تاريخ– نضال (المدينة/ المحلة تحديداً)، وكدحها، بالرغم –من كونها مدينة النفط والماء والنخيل والميناء!! والقرينة (بالخبز) و (البطل) المفجوع بأسرته هو (حامل الخبز)، كأن البصرة –تحمل

الخبز _ وهي مفجوعة!، لذا الدلالة الحسية تشتغل هنا على منطقة الشعر والتأويل وجمالية التلقي، (فالخبز أيضاً، موحىً مطلبي، نضالي، هو بالتالي رمز العيش الرغيد المستقر: الحياة الأمنة، المطمئنة، إنه ليس (فاكهة نادرة)، أو (نبيذ معتق).. إنه (الخبز: الكفاف اليومي) و (حامل الخبز) هو مواطن من حي كادح "أم الدجاج"، إذاً فهو امتداد لحامل السلة، في الميثولوجيا العراقية، (منذ سومر، قصة الخليقة) حتى أيام القصف!

في القص الروائي المديد، ربما يتمكن قاصٍ أو رائي من أن يوّلد من هذه (الواقعة): (حكاية حامل الخبز) كثيمة أساس عملاً كبيراً، طويلاً، إذا أراد التوغل في مجازات وكنايات وامتدادات تاريخ- حياتي، نضالي، ووصفية مكان/ فضاء الحديث (بيتاً/ محلة/ حياً/ مدينة/ وامتداداته عبر الفضاء الأكبر: الوطن، ... وعمقاً كاسترجاع في الزمن والأحداث إلى سنوات عمر حامل الخبز، منذ طفولته، حتى (لحظة) موت أسرته (تحت القصف)، في تقديم وتأخير أزمنة، (استرجاعات)... لكن السرد الحكائي في المتن الشعري لقصيدة (الحرب) الجديدة، في العراق، لا يحتمل ذلك كله، مع أنه يفيد من ذلك كله.. فالمبنى الحكائي يشير، هنا، لا يستطرد، أو يمتد،... إنه يقص بالمواجيز، بالأقاصيص، بالأسطر..، بالإشارات، وأحياناً بومض الكلام..، وإن بلغة مجرحة مثكولةٍ، مدماة، ورغم بساطتها ووضوحتها ومباشرتها و (خرافتيها) أو (لا معقوليتها)، فهي مكتظة فناً، وتحقق بلاغة بيان في بلاغة بساطتها.

إن (البطل)/ الشخصية المتداخلة في متوالية (الأسئلة) في نص (الوجه الأول: حامل الخبز)، خلقت (الأسئلةُ هذه) جملة "مفاوضات" / "محاورات"/ مع الواقع، أجرتها "ذات" لها درجة عالية من التحقق.

إذ بعدما يستحيل الفرد (حامل الخبز) إلى (فعل/ شاهد). فإن هذا (الفعل) نفسه يغدو "عين" ذات الفرد، ولا يتبقى على الشاعر إلاّ إنجاز مجموعة أفعاله التي تشكل (ماهيته) في إنجاز كلي هو (القصيدة) يضمها جميعاً...

من ناحية الترقيش على بياض الورقة، فإن العنوان، وهو (موجز) الواقعة، مبنطٌ أو "مرصوف" في تشكيله الطباعي/ اسمه/ بحرف أسود بارز، أكبر قليلاً من رسم ولون و حروف بقية المتن.

الشاعر، بهذا، الترقيش، يجرنا إلى (انتباهة)/ بَصَرية/ وليست نفسية ضاغطة تأملية فقط، في استعمال نوع الحرف، وشكله، ومكانه، ورسمه، من (جسد) القصيدة- الفعل...، كي يكون العنوان "ثريا النص" بالفعل..

-٢-

- الوجه الثاني: الفراشة الخضراء

١- إذ يسقط الندى-...	(جمالية الرقة/ الندى عنصر ارواء، حياة)
٢- على حدائق المنازل-	(................ جمالية المكان)
٣- في الفجر...-	(زمن الحدث: / أيضاً: موحى وقت الصلاة)
٤- تفتح الصبايا عيونهن-	(الانتباه إلى الجمع / الصبايا) والعلاقة بين البكور والأحلام/ الصبايا والعيون/ الحالة والرؤية....)
٥- ثم.. تعكس المرايا-	(ثم: انتقالة ظرفية/ وانعكاس المرايا: جماليات التزين عند الصبايا/ الحالة وانعكاسها....)
٦- عينين خضراوين كالمروج-	(التشبيه تأكيد جمالية/ الأخضر كالمروج: التشكيل اللوني ودلالته البَصَرية والبَصْرية..)
٧- تختار -إهداء- لعينيها-	(المسمى له دلالة موحية: إهداء/ والعلاقة التشكيلية بين اللون والاختيار)
٨- قميصها المخضر لون العين -	(تأكيد قوة الإختيار/ جمالية لون/ موحى حياة وخصب)
٩- وترتدي وشاحها الأخضر-	(ذات التأكيد أيضاً/ الفرح/ التناغم اللوني...)
١٠- وحينما تهم بالخروج-	(النقلة في الحركة، في الفعل، من الوصفي إلى الحركي- الحياتي)
١١- تصير إهداء وعينيها-	(التوقع/ الحالة الجديدة (صيرورة أخرى)/ احتمال ما هو آت)
١٢- فراشة خضراء -	(كناية روح الشهيد/ أو الحبيب/ في البعد التراثي لمفهوم الفراشة.)

كون (الفراشات) هي (أرواح الأطفال) الطاهرة البريئة- في الميثولوجيا والمخيلة الشعبية-تزور أحبتها، أهلها، عادة، بعد الموت، كلما اشتاقوا لها أو اشتاقت لهم، متجسدة بالفراشة.

والفراشة الخضراء، هي الأجمل، والملفتة للنظر، والأحلى بين الكنايات.... لذا لا يقتل الأطفال في الجنوب، الفراشات، ولا يصطادونها، ولا يعابثونها... لأنها تشكل في مخيلتهم المعنى الكبير الذي ذكرناه، والمترسب في وعيهم نتيجة قصص الجدات أو الأجداد، أو الأبوين.. إن الفراشة، إذاً، هي "الزائر المحب، المحبوب" -روح الغائب-.

–تصير: (تحول نوعي في الصيرورة من حبيبة حيّة، إلى فراشة حيّة، إنها –في النص– حياة أخرى، مضاد الموت الأرضي– خلود.

– وعيناها: (الدلالة في العينين الخضراوين، أفق الرؤية، الأجمل في تكوين الصبية، وما تغتني به الخضرة من مداليل، وظلال موحية..

– تقتل/ تصير/ تتحول... بعد القصف، إذاً، إلى فراشة خضراء.

مثل قطع سينمي، أوصلنا الشاعر إلى حالة قطع عنيفة/ حادة/ في : "تصير...)، لكن بشاعرية سرد، موجز، انتقالات بالصور، تنمو مع دراما ذاتها، لكينونتها، ثم صيرورتها الجديدة، مؤسسة على مكانية، زمانية، ذات جمال أيضاً، (من حدائق المنزل، فجراً، مبللة بالندى، حتى خضرة لون عيني اهداء، ثوبها، وشاحها، وتحولها –بعد القتل/الموت/ فراشةً خضراء، أيضاً.

مشهد صاخب بالحيوية، هكذا يبدأ بنهوض الصبايا/ المرايا/ الندى/ الحدائق/ الفجر/ الوشاح/ القميص/ التحليق: (فراشة خضراء): إنها دورة حياة كاملة، تبدأ من نقطة ضوء – منفتحة على حياة، (إذ يسقط الندى)، حركية، ولا تنغلق في (خاتمة) تقليدية، بل تنفتح أيضاً على أفق حركي مديد: فراشة خضراء طليقة، حرة،...

تلك خالقية جميلة لمعنى ودلالة (الشهيدة)/ الصبية الحلوة.

الشاعر، يكمل السرد الحكائي، يعمق الشعرية في المبنى الحكائي، ولكن بفاصلة (صمت) أخرى.. (علاقة قطع) ثم (عبر) نداء مناشدة: جسد الآخرين، هو في (الواقعة) اطار تفسيري يحمل احتمالات ومضاداتها، صراع بين الموت، والحياة.. القتل/ والجمال.. الحالة والاستحالة/. الممكن والمستحيل/ القدري والمتمنى:

– ***(يا فرق الإنقاذ من يستطيع***
أن يغير اتجاه قنبلهْ؟
من يستطع أن يزيل الدمْ؟
وأن يعيد للقميص
لونه المخضر؟)

ولم يقل (لونه الأخضر)، وكأنه أخضّر أكثر بفعل عيني (إهداء)، دلالة قوة حضورها الحياتي ورمزية وجود الأطفال في عالمنا،فالحرب، هنا، محاولة لقتل المستقبل، /الطفولة مستقبل/ فالحاضر، ليس وحده المقتول/ أو المهدد بالقصف والإزاحة والدمار، بل المستقبل ايضاً...

ذلك ما تعطيه القصيدة من قوة إيحاء.، وإن كان (مجملاً): يصير جميلاً/ حياً/ طليقاً، فراشة خضراء!.. السلام ضد العدم/ الأخضر ضد الأسود.

ثم إطلاق السؤال الاستحالة في المقطع الأخير من النص/ وهو نص مكثفٍ بذاته أيضاً/ هو ليس خاتمة قص، بل انفتاح (آخر) على أفق مديد آتٍ.

كان (السؤال) في متوالياته في نص "الوجه الأول: حامل الخبز" فاتحة قص/ وهنا في "الوجه الثاني" يعود الشاعر إلى صيغة (السؤال) الذي يدفع بالمعنى إلى واجهة الانتباه، لتصعيد جدلية السود، ودراميته، وحركيته...

هل نستخلص "منجز" أفعال، في (الرباعية) عموماً؟

لنقف عند هذين الوجهين، لاحقاً... بعد استكمال تحليل النص كاملاً...

- ٣ -

<u>- الوجه الثالث: الرجل الذي مات خجلاً</u>

-(رجل كهل، بنى داخل بيته ملجأً، وحين ابتدأ القصف حاول دخول الملجأ، لكنه فوجيء بوجود نساء من الجيران... فخجل أن يقتحم عليهن، وبقي خارج الملجأ... ليطير رأسه كشهيد خجول**!)**

بهذه (الثيمة) الحكائية (النثرية/ الخبرية) يقدم كاظم الحجاج لنصه الثالث: الوجه الثالث/ في الرباعية. إذ إنه يُدخل هذا "الموجز" ملصقاً نثرياً- استهلالياً- في بنية النص، ثم.. يترك (أيضاً) بياض الصمت أو "القول/ المضمر" مساحة نفسية غير مكتوبة بالأسود، لكنها "مكتوبة" بذاتها إنها، الذي نقرأه نحن في (البياض)، بعد أن يتركنا هذا الاستهلال/ الموجز/ الحاسم/ في الدهشة**!**

ثم يبدأ إتمام (الخطاب الشعري)/ الحياتي) بنداء هذه المرة، ولجمهور معين ومحدد ومعروف هو جمهور "الميناء" (والميناء كناية للبصرة المدينة- الميناء،

والتاريخ النضالي الوطني لعمال الميناء) إذ يوحي لنا الشاعر بماضٍ معروف في التاريخ الوطني العراقي، نتذكر: "اضراب عمال الميناء في انتفاضة تشرين ١٩٥٢/ وتظاهرات عمال الميناء في وثبة ٤٧- وضد معاهدة بورتسموث ومن أجل فلسطين في ٤٨...، وتالياً.. في كل المراحل...) ونتذكر، أيضاً، "شهداء الميناء!" و "الميناء" المدينة، في ثورة العشرين (حزيران ١٩٢٠)، وفي مقارعة العثمانيين والانكليز معاً... والحكم الملكي والعهود الرجعية، من ثم...

إذاً، في التداعي الحر، الذي وضعنا به النص، إزاء حراس الماء، حراس الميناء/ الخطاب، هنا، مثل منشور سياسي: علني/ يضمر / روحية تحريضية/ يذكر...:

- (يا عمال الميناء
يا حراس البصرة
هذا رجل
ما كان يموت -كما شاهدتم-
من غير عناء
ما كان يموت بسيطاً جداً
وخجولاً جداً
لولا هذا الخجل البصري القاتل
وكما لو أن الموت
بلا رائحةٍ
وبلا طعمٍ
أو لونٍ كالماء!
يا عمال الماء
يا حراس الماء
هذا رجل يعطي
لكن لا يأخذ....
كالميناء!)

"الرجل الذي مات خجلاً" إذاً، هو "الوجه الثالث" من رباعية الحجاج:

"أربعة وجوه بصرية تحت القصف) مضمونياً؛ إن شحنة التحريض عالية جداً، موحية إلى أبعد، تختزل تاريخاً من التحريض والتمجيد والعطاء؛ بخاصة في الأسطر الثلاثة الأخيرة:

- *(هذا رجل يعطي*

لكن لا يأخذ

كالميناء..)

هذه "حقيقة" لا تنطبق على أي "ميناء"- وهذا توضيح استطرادي قد يبدو خارج النص، لكن له علاقة ببنيته: تراكمت في الذهن الشعبي عند أهالي البصرة، وعبر الحقب التاريخية كلها مفهومات بمثابة عهد، أو قانون سماوي/ (إن البصرة مدينة مظلومة أبداً، وإنها تعطي ولا تأخذ.)، فهي (الميناء) ومدينة (النفط) ومدينة (غابات النخيل) و (التمور) الأحلى، والأكثر تنوعاً وفرادة/ مدينة (البساتين) و (الثروة السمكية) وأنواع الزراعة المنتجة، باختصار أنها (مدينة خيرات)، لكنها تعطي، ولا تأخذ، فعمال النفط وعمال الموانئ، سكنوا ولحقب طويلة في (بيوت) من القصب/ أو اللبن/ أو الصفيح... وسط المستنقعات، والحشرات، والأمراض المستوطنة...، في حين كانت ميزانية الدولة العراقية منذ بداية الحكم الوطني- وبخاصة في العهد الملكي- تعتمد في جلها على وارادات (مصلحة الموانئ العراقية في البصرة)/ والسكك الحديد في المعقل/ ونفط الجنوب/ عدا عن تصدير "الحبوب" والمنتجات العراقية، عبر بوابة المياه (البصرة)، وأيضاً: حركة الاستيراد والأكثف والأغنى عن طريق بحرها وشطها وبرها وصحرائها!

والمعروف أن (الميناء) بمعناه العام (التجاري والمالي) مصدر ربح يغذي خزينة الدولة/ أو الشركات المالكة، وهو بمصلحة تبادلية/ بعرف تجاري نفعي/ يغذي أصحاب العلاقة/ طرفي العلاقة: يأخذ ويعطي/ يعطي ويأخذ، إلا البصرة -الميناء: فكل عمرها تعطي ولا تأخذ...تخجل أن تطالب/ أو تأخذ... كذلك جاءت (المطابقة) الكنائية بين الرجل الخجول/ الشهيد الخجول/ والميناء!... في زمن لا مكان فيه للخجل، زمن تبادل المنافع، ثم تأتي المفارقة الضدية الأخرى: المطابقة والموحى أيضاً... حين يضع الشاعر فاصلة نفسية وعلاقة اشارية بين ذلك المقطع/ النداء.. وبين المقطع الحكمي التساؤلي، الختامي، حيث المخاطب (هنا) ليس عمال الميناء، بل الكهل الشهيد، نفسه:

- (يا أيها الكهل الخجولْ

أيقتلُ الناسَ الخجلْ

ماذا...

أتخجل أن تعيش

- كما يعاش!-

بلا خجل؟!)

هنا... نموذج شهيد متفرد، رجل ميناء، مدينة، حالة استثنائية من براءة وطيبة، ونكران ذات، إيثار ثرٍ، وخجل معطاء، في عالم (يعيش بلا خجل!)

تكبر الكناية،... من (الفردي) إلى (الجمعي)

من (الرجل)/ الكهل – إلى الميناء/ المدينة، والتاريخ.

وذلك موحىً كبير في قص قليل –موجز– ومعبر وبليغ في بساطته الذكية.

إنه اختزال لخصال مدينة وأهلها وتاريخها، في أسطر..

وإلى مساحات الصمت/ البياض... يلجأ الشاعر أيضاً،

أولاً: بعد الاستهلال/ الموجز

ثانياً: في نهاية المقطع/ النداء الأول حيث يترك فراعاً... ليبدأ النداء الثاني: ياعمال الماء/ بعد أن بدأ النداء الأول: يا عمال الميناء،

ثالثاً: عند نهاية مقطع النداء الثاني وبينه وبين بداية المقطع الأخير (بفاصلة)/ علامة/ حيث النداء الثالث (يا أيها الكهل) للرجل/ الشهيد.

... هذه الوقفات/ بالبياض وبالعلامة/ تغير حالة، تتحرك بعمق النص، نفسياً، تقطع على وقفة/ على صمت/ على تأمل/ أو "سحب نفسٍ"

إنها ليست محطات استراحة، بين ثقل كثافي لأسئلة، لموقف، وأخرى... بل مد نفسي وتأملي للتضاد المشحون داخل الصورة، داخل الموقف، داخل الحالة. بخاصة وأن هذا النص مؤسس على (حوار) بين حاضر مدينة وماضٍ مشار إليه تلميحاً من خلال "واقعة" هذا الرجل الكهل الذي ترك ملجأه خجلاً، لأَن شهامته ومروءته لم تقبل "مزاحمة" نساء الجيران، أو طردهن من الملجأ/ المكان الدافي/ الآمن/ الصغير/ كأنه رحم حنان، وحماية... هو خرج من (محمية) بناها بإنسانيته أولاً، ووهبها نفسه، بإنسانيته، تالياً...، فهل أكثر بلاغة من هذا النبل

الصافي/ البسيط/ المتواضع، والخجول..؟!

هنا "الخجل" كمفهوم /صفة/ يأخذ بعده الأثرى من بين خصال (البصري)، الخجل هنا كرم فائض عن كل الحدود،... وهي صفة في (البصري) مواطناً، وهو (الخجل- هنا) روح حضاري، أعطى أولوية المكان للسيدات!... وظل في الخارج، تحت القصف،.... حتى مات..

والخجل، هنا، هو التضحية... حد الشهادة!

و...، المرادفات، المعاني، المتوالدة،.. تنبع من كلمة، وتتسع.

إنه الخجل الخلاق، والخالق،...

– ٤ –

– الوجه الرابع: وجهي أنا

هذه المرة عنوان الشاعر، الوجه الرابع من (الرباعية) بـــ: (وجهي أنا)، هو، على عكس الوجوه الثلاثة/ السابقة، لا يبدأ بقص (موجز/ خبري)، بل يداخل بين شخصية (البطل/ الشاعر، هو / وبين شخصية شاعر جاهلي... صديق!/ السارد، في هذا النص، ضمير المتكلم (أنا).. في مقابل تلك المفارقة (القول) للشاعر الجاهلي/ ولـــ "صداقته" وكأنه يدمج زمنين، في الآن:

-(قال لي شاعر جاهلي... صديق:
حينما يبدأ القصف لا تنحن
وإمنح الخوف بعض الرجولة
مثل الصعاليك
إذ يُقتلونْ
وإنتظر لحظة الموت
... وسط العراء
لا تنم في الملاجيء
إذ إنها
لا تليق بنا -معشر الشعراء-

ولتقل مثلما قلتُ

– قبل الممات–

"لبث قليلاً

يلحق الهيجا حَمَلْ

لا بأس بالموتِ

إذا الموت نزلْ.

الموت مواجهة، إذاً.. إنجازاً، هو تجسيد البعد النفسي للبطولة، تناص (روحي) بين "الأجداد" و "الأحفاد"– معشر الشعراء.. إننا نموت مناجزةً، نموت كما نشاء لا كما يراد لنا أن نموت،... (القدر بعيد كل البعد عن الإنسان لدى الشعر اء الملحميين الذين لا يقبلون بالآلية الجبرية على الإطلاق، مما يعني أن المصير لا يقع خارج الروح، فقدر المرء هو مقدار ونوعية ما يمكن أن يحققه وينجزه...)

(نحن نتحكم بموتنا.. الذي يأتي كلحظة في مشروع إنجاز الذاتية)، هذا البند الفلسفي، يوحي به النص، (فالإنسان ليس كائناً بائساً وتعيساً، وهو غير محكوم بقوة خارجية، خارجة عنه، كما هو الحال في الأدب الإغريقي، بل هو (بطل) نصه، بطل يصنع ماهيته بيده، وتحكمه قواه الداخلية قبل سواها... ففي المجتمع المناجزة، مجتمع إنجاز الإنسان لهويته عبرالصراع اليومي والصدام الدموي، لا نموت مناجزة وكفى، بل إن موتنا نفسه، ننجزه بإمكاناتنا الفاعلة، لا الكامنة، حسب...)

إنها "حماسة" عصر بطولي!... تلكم هي فلسفة العرب منذ عصر الجاهلية الأولى/ الفروسية الأولى/ إذ لا بد من "تربية" الفارس على هذه الفلسفة..، وإلاّ فلن تكون هناك فروسية قط، فالتنصل التام الذي يبديه الإغريقي إزاء المصير ينتفي هنا، لأن الإنسان العربي في العالم الصحراوي ذاك، يغدو المصير عنده جزء من الهوية، وإنه ينتقل من وعي الذات إلى وعي الموضوع:

"فإن كنت لا تستطيع دفع منيتي

فدعني أبادرها بما ملكت يدي"

إن منظومة (العربي) الفكرية في الفروسية، هي أن يحرض فينا حب الحياة ولا يبدي أي تخوف من الموت، بل يوجهه كذروة صراع، وكذروة حرية.

(التصور الذي يقترحه هيغل للحرية -مثلاً- كان تصوراً بطولياً: إن الإنسان الحر هو الإنسان الذي لا يخشى الموت) إن التجلي المحسوس للحرية الخالصة -حسب هيغل- هو الموت/ ففي الموت، كل ما هو محدود، وبالتالي كل ما هو نفي، يُنفى بدوره! هذا (المطلق) هو، كذلك: نفي والذي هو (الحرية الخالصة)، في تجليه (الظواهري): (الموت والذات تبدو حرة ومتعالية على كل ضغط بقدرتها على الموت)(٥٢)

هنا، إزاء موت (القصيدة) في الإعتياد والسكون، لا بد من مناجزة بمستوى التضحية! هل الموت تضحية؟!

أم أن حماسة الشاعر، تجعل من تلك المفارقة الضدية: (هو، صحبة الشاعر الجاهلي)و (قولة) الجاهلي، حكمة "الموت" جهاراً... نوعاً من المناجزة، والفخر...

من يحب (الموت)؟

من يحب (الحرب)؟

أم هو (إسقاط) تناصي لمقولة شاعر صعلوك؛ "لا بأس بالموت... إذا الموت نزل" كأن (الفروسية) هي في (منازلة) الموت، أو كأن الموت يرى، ويستقبل، ويتبارى معه. هذه المبالغة، تخرج على بلاغة البساطة... إنها تعقيد لفكرة الموت (المجاني)/ أو المجازي... بخاصة، وإن الوجوه الأربعة، (تموت) تحت القصف، بمعنى أنها تموت خارج إرادتها، ومن دون (توقيت) منازلة، إذ كل الوقت، هو قصف، هو "موت" متوقع، وكل الأرض، هي ساحة قتال/ أرض حرام/..

لقد حول الشاعر، اتجاه القصيدة، كفعل ابداعي، إلى "اعلام"، (مادة تحريض/ فقط، أو إنه أراد الهزء بالموت، أصلاً، والسخرية منه، منذ البدء، حين "قال" له شاعر جاهلي (صديق)، أو أراد بالتقويل، تمثل الموقف (الفروسي، وليس بالضرورة (قولاً) واقعياً، فالنص هنا، يمضي، منذ البدء، في غور فنظازي، ولا بأس أن نرى إليه كذلك حتى في "الدعوة" و "الاستنتاج" وتوصيف " الموت" على طريقة "الصعاليك"!

لكن شاعرنا أراد أسطرة السلوك اليومي لابطاله، بالذات بطله هو /الشاعر/ لجعل موته ذات معنى أكبر، من ذلك الموت المجاني، العفوي، موت المصادفة!.. إنه يفسلف سطوة الموت.. بالسخرية منه، وبأن "الموت" أيضاً، قدر

يصنعه بطله.

كأنه يرتفع بأبطاله إلى مصاف الخلود، من خلال "البطولة" التي يمنحها لأفعالهم، وإن كانت تلقائية، وبسيطة، ولا أدرية...

كاظم الحجاج، يحاول هنا، جعل "الوجه الرابع" امتداداً لأولئك الأبطال (العراقيين)/ الأسطوريين منذ (مردوخ) بطل (قصة الخلق البابلية)، عبر كلكامش وعشتار، وإيرا(٥٤) واترخاسيس، وآدابا...، حيث البطولة/ ترتبط/ بالشجاعة، والتضحية، والعشق، والحكمة...، وحيث يكون للموت معناه الجليل...

والحجاج، لا يهمل هذه الحماسة، فله تجربة أخرى يلجأ فيها إلى (استعارة) القناع في قصيدته: "ما قاله هاني بن مسعود الشيباني في يوم ذي قار"، كما يستعير قصة الخلق والتكوين في ديوانه "إيقاعات بصرية"(٥٣) عبر استرجاع المبنى الحكائي لخلق الأرض والسماء والبحار والموانئ والإنسان في مزاوجة يقظة مع (البصرة) وكأنها قاع الخلق الجديد والشناشيل، ورموز أخرى اكتنفت النص؛ "دلة" القهوة الكبرى للأب والرمز الأبوي للأسرة/ للعشيرة ربما أو لحس جمعي أكبر/ ساعة "سورين" التي اقتلعت بعد أن حل محلها شارع محاذٍ لنهر العشار، وكانت أثراً مهماً من آثار البصرة كونها "الثانية" بعد ساعة "بك بن" أهمية ودقة. المكان كمجاور موضوعي/ دال عن الزمان "ساعة"/ و "سورين" اسم بانيها!

و "نضران" (مكان في البصرة) و "الحسن البصري" (الشخصية المعرفية الرمز)، و..

حتى "يبرق" البرقية الأخيرة من مقهى الأدباء، (كمكانية حاضر مؤثث بحالات القصف، ووجع الحرب...

تلك تنويعات في خالقية شاعرنا...، هي، في "الحرب" وما يحيط بها، مثلت، أسلوبيةً، ومضموناً، منجزاً متميزاً، إتسم بوهجه وحرارته وسخريته العالية، وببساطة بلاغة، أو بلاغه بساطة.

❑❑❑

١٠ -- مملكة الماء والنار

■ **(هذه غابة الموت... لكنهم يعرفون الطريق)**

حميد سعيد

❑

-١-

▪ -إضاءة الأساس:

-عند حميد سعيد، يخرج الجنس (الغنائي) عن المحاكاة، فيغير النص مجرى (شعريته) بأكملها مثلما يتغير مجرى "جماليته" بأكملها... فالقطيعة الأساس، تكمن في وعي السياق، الأفعال، والوقائع. فهل يمكن للشعر أن يكون حالة توفيقية؟ (تلاحماً) بين (الذاتي) و (الموضوعي) في آن؟ ليخلق "فوضى في غير أوانها؟" (٥٥).

إنه يخرج بنتاجه من الأشكال البسيطة، باتجاه نظام بلاغة تستعين بالنثر وبالغنائية في آن في "ويكون التجاوز"(٥٦) تمنينا على الشاعر أن يلملم تجربته بصورة أغنى، وليدفع كل قصيدة إلى (فعل) تتركه لدى المتلقي، بعد التلقي مباشرة، كي ينمو فعل القراءة بحيثيات تأويلية، فابتعاد الشاعر عن (الصيغة السهلة) جعل نصه مؤهلاً لأن ينمو في مناخ جمالي/ وغنائية، ذات نفس حزين، ساد تجربته في ذلك الآن، كما تشي نهاية (القرصان والكلمة)/ آخر قصائد "شواطيء لم تعرف الدفء".

تجربة دواوينه الثلاثة الأولى، نضجت في "قراءة ثامنة"، تخصيصاً، لتخرج من مناخات السياب والبياتي وأدونيس، والمنحى الصوفي، وليتوجه الخطاب داخل البنية الشعرية، بذلك الإرسال التمردي المجرح، بعد أن تلبست القصيدة عنده، (الشخصية التاريخية) إشارة، أو قناعاً، أو تمثلاً، في إطار: "تكنيك الإشارة"، مع إستبطان روح الفداء: (الغفاري، مازن أبو غزالة، سحيم، عمار بن ياسر، فاطمة البراوي، الحسين، طارق بن زياد، المهدي بن بركه، إبن زريق البغدادي، والعيار أبو يعلي الموصلي)، وفي السبعينات، نما الشك، بعد ذلك الموج العارم من الحزن والتشاؤم الستيني، ومع ذلك: "لم تعد الأرض تحمل إلاّ اليقين"(٥٧)

وفي محاولته تمثل (نقاء البدوي) عبر (صحراء) التطهير، شاكلته المرحلة، "والهزيمة" عنوانها الصارخ آنذاك، فتطاول -باللغة، وبالموحى- على وجعه وهو: "ظاميء عاش في زمن الماء" لأن "العروبة والأرض نار"(٥٨)

الماء/ والنار...، إذاً، ثنائية التضاد كذلك "الأغاني" و "الحرائق":

ففي "ديوان الأغاني الغجرية" – الذي يهديه إلى: "فدريكو غارثيا لوركا"، وهو موجه قراءة تأويلية باتجاه جمالية التلقي، معاً... يشتغل على النمذجة، في تمثل حالات انسانية، ويقدم "ماريسا" العرافة الغجرية "مثيرة الشغب" والحالمة "بتغيير حياة أهلها"، تمازجاً مع رؤيا الشاعر الاسباني "بلاثا مايور" مروراً بشوارع "سلفادور دالي الخلفية" ووقوفاً عند "غرناطة" (المجد) الغابر، و (ولاّدة) الحب المتمرد، نقيض "وفيقة" السياب، (القروية)!...

المنطقة الشعورية، التي اشتغل عليها (ديوان الأغاني الغجرية) هي البحث عن معادل موضوعي في المرأة ليكسه ذلك الحزن الاغترابي، الذي حمله الشاعر معه إلى أندلس لوركا، ولاّدة، "ماريسا"، لتضيء النصوص "فرح التجوال" جسداً ومقلة ووعياً في تلك الهموم/ واستحضار لوركا شاهداً على الديمومة، والحب، وبلاغة الموت!

إذاً، بين "التذكر" و "اليومي" المعاش، اغتنى "ديوان الأغاني..." وفاضت الأغاني بالحنين، في استرجاعات عن: ساحة التحرير ببغداد، وأزقتها، وأيامها الساخنة، وغسان كنفاني، وحسين مردان، والمناشير، والوجوه الأليفة، إنه يسترجع "المكان الأليف" في قلبه، في داخل نصه، ليحمله فرحاً وذكرى حضور ضد "غربة" أخرى: و "يتعب البحر... ولا تتعب ماريسا التي تصعد من مملكة الماء إلى الشرفة،... من ساحلها البارد نحو النار..."

و "ماريسا" التي علمها "الموت سجايا الحلم الفضي"، يبقى "قيثارها" في الشرفة بستان:

"دم تطلع من وردته سبع يمامات/ ليأت غجر البحر...).

فماذا يفعلون؟

(يأخذوا قمحاً، ثياباً، صحفاً..."

و... "تفترع المدية وجه الماء..."

"ماريسا" –قناع النص– هنا في اتجاه البحث عن (تغيير). لكن.. (المدية) هي سلطة القطيعة تتجاور وسلطة السلطة في الاقتلاع والإزاحة:

(حكمت محكمة غير عسكرية.. بموت غير مؤبد، على ماريسا التي لاتتعب، وقال الحاكم العادل عند صدور الحكم: لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى، حتى يراق على جوانبه الدم، الأسباب الموجبة:

أ- ماريسا مثيرة للشغب

ب- ماريسا حلمت بتغيير حياة أهلها الغجر..."(٥٩)

ملصق نثر، كتابة، هي إفصاح كلام، تجلو خطابها بالإضافة..، ولا تخلو من سخرية سوداء، مرة..، التماهي، هنا، بين "ماريسا" وبين "سارد" النص، ضد غربة، وضد قطيعة، وضد "موت" مقرر!...

الماء... ضد النار، إذاً...، والدم، هو الحكم!...

... وينحو النص في "ديوان الأغاني"، نحو الاغتناء بالحالات: "مشروع كتابة موشح أندلسي عند السيدة" و"صيغة مقترحة للملحمة الغجرية..." و "ولادة في ساحة التحرير وأخرى في مخدع امرأة العزيز" (ص٥٤-٦٦)، وتعدد الأصوات داخل الميلودي الواحد، (قصيدة مباشرة) (ص: ٢٣-٢٧) ، وصف المكان/ وانتقالات الذاكرة/ الإفادة من "حركية" (المنلوج): لا ساكن، إذاً في الحاضر، لا ساكن في الحضور، والحالة/المرأة/ الذاكرة/ والحضور-الوهاج، "تفاصيل في صورة السيدة" (ص٢٨).

حصة (المرأة)- من ماريسا، إلى.. "المهرة.." التي يستبدل (لوركا) بها "بيت حبيبته، مرآة حبيبته، صندوق الزينة،..."

"المهرة في الفلوات يطاردها الصيادون المحترفون

سقط الصيادون المحترفون

المهرة في الفلوات إذ تسكن قلبي

إستبدل بيتك والمرآة وصندوق الزينة

بالساكنة القلب... المهرة...."

و.. يتجاوز حميد سعيد، محطات ضنكه المرحلية، سياسية المؤثرات، فضاء الصراع، إلى حلبة من الخروج الصاخب، والدخول الصاخب في التجربة "الغجرية"، والقناع، لإطلاق طاقة قلبه، وخطابه، من مكبوت الصراخ العالي، والصراع العالي: شعرية بنى محدثة، تتفاعل داخل أزمنة، وقيم جمالية وروحية، ورؤى مختلفة، تضرب أشواطاً في زمنين متناقضين، ماض، حاضر، بحثاً عن "رحابة"، هي حرية الخروج على "التابو"، (الوجداني) و(...).

- وحين يتنامى الخطاب الجمالي في "حرائق الحضور" (١٩٧٨) تصفو اللغة، وتتجوهر، أكثر:

(هذه غابة الموت... لكنهم يعرفون الطريق
من هنا يبدأون
تجيء إليهم قراهم... تقول
ادخلوا.. إن هذي الكروم لكم
وهي تعرفكم، وتحس بكل المخاطر
علمها الموت كل الذي تعرفون...)

وفي (طفولة الماء...) يتوحد النص مع الحالة.. ينحني بالتجربة نحو حضنها. يأخذ من مائها ونارها عبر "شخصيات" ماثلة في وهج حاضرها: (العريف عبد العباس) الذي (دفع في طفولته الشر عن حقل والده، وتعلم أن يقنص الطير) وتحولاته حيث "ابتكار المحبة والغضب الحلو والمعجزات" مروراً بالولدالسبع الذي "يرى وطناً لا يفاجأ بالممكنات" و "يعرف كيف يبايعه، ويخاصم من باعه" إلى "منصور" الذي:

"حين اذكره لا أراه
وحين أراه يغيب عن الذاكرة"

و "محمد البقال" (في زحمة المشردين) فأصبح "يدفع الليل" عن شمس العراق، و "علي بدر الدين"و "النقيب جلال"... و "الحلة" مسقط رأس الشاعر و"البساتين" و "عبد الهادي الصالح" الذي "يقترح النهر أخاً.. ويسمي الماء خليلاً.. والشهداء شموساً" ويخطط مدناً بين "قلبه" و "النصب" نصوص، تندفع بالبنية، إلى خطاب مرحلة، بحماسة، وبتفاؤل...

شخوص "الواقع"، هم "شخوص النص"... رموزه، وأقنعته، في آن...

في سرد حكائي، ينمو، أكثر، في "بستان عبد الله" ليكون "مملكة"، لها وضوحها: النص والحالة/ في المبنى الحكائي، السارد فيه، يصف، يحكي، ويسترجع الذكرى، فتأخذ القصيدة نسقها الصاعد، لغةً وأزمنة ومعايير، حتى تصل بعبد الله إلى أن:

"يحلم بالمياه
ويرى بلاداً لا يجوع الناس فيها
أو يأكل الفقراء فضلة مترفيها.."

الحلم، بالرفاه، والكرامة، هو المعادل الموضوعي، الذي يتبناه النص،

كأمنية، ولكن الزمن، يأتي، بالكارثة...، (بالفوضى في غير أوانها):

إذ (ماعاد بين الرصافة والكرخ جسر
فمن يستطيع العبور
الصبايا يردن الضفاف لملء الجرارْ
والمها تجلب الماءَ كي تطفيء النارْ...
إن الهوى غائب وبعيد المزارْ)(٦٠)

فماذا يتبقى من حلم "عبد الله" في تلك (الفوضى)؟.. حين يكون الأطفال أول الضحايا؟

"أشك بكل القصائد
هل كان سقراط حقاً
وهل شاهد قاتلُ أطفالنا حُلماً
ذات ليلة صيف
وهل ضمتْ المتاحفُ أشجار ماتيس
هل كان (موزارت) طفلاً
أشك بهذي الحضارة.
من زهرة الشمس حتى نساءِ أفينيون
من أذن فان كوخ حتى جنونِ دالي.."(٦١).

ويستمر هجاء (حضارة الغرب).. بسبب النار، والدمار، والحصار، والفاجعة!

أي حلم يتبقى إذاً؟ في جدل ثنائية الماء والنار، بل في مملكة الماء والنار؟

وعبر إشارات النص للإعلام من الفنانين والأدباء، والأماكن، واللوحات،... من رموز الغرب، وكأنهم "في الإدانة" معاً، كأنظمة الغرب، وهو (مكيال) تعميمي يضر بالنتيجة، ويرتد على قائله...

وهو خلط، بين الأبيض والأسود، وكأن جدران بيتنا ليست من زجاج! متناسين البشر الذين تضامنوا مع شعبنا.

٢ – جدل الثنائية

– كل مرحلة تكتب نفسها...، والشاعر "صوت" مرحلته، وصوت هواه (لا يقنط،) ليس لأنه لا يقنط، ولكن لأن (نص) الآن، من وجهة نظره، هو: كذلك، إيماناً، وعلامة كلام، مكتوبة في التماهي مع حاضر، هو يراه، بعين، تختلف عن العين الأخرى...

(إن بابل مسكونة بالوعود
بابل... مسكونة بالوعود...)(فوضى: ص: ٦٧)
... ومع ذلك فإن:
(فقراء سومر يبدأون نشيدهم ليلاً
فإن عاد النهارْ...
صمتوا... وحل بهم دوارْ
ماذا سيبقى... من تراتيل المعابد
حين يدخل في حناجر منشديها النارُ...)

هذا وجه المأساة...، واحد من وجوه ثنائية الحاضر، جدل الماء والنار، الوعد والدوار، والوجه الآخر، يأتي هكذا: (حين تدخل في حناجر منشديها النارُ

تأتي من مسيل القارْ
نذرٌ...
لأُمِّ النهر... أبناءُ يقتلون العثارْ
فقراء سومر يبدأون نشيدهم ليلاً
يمدون النشيد إلى النهار..)

(إلى حكيم سومري: فوضى (ص:٦)

(بابل) علامة.. و (سومر) علامة، في النص الثاني، وإن العلامة لشيئٍ ما بإزاء الفكرة التي تنتجها، لذا لقد دعي موضوعها، ودعي مدلولها، والفكرة التي يعود التعبير، إليه، فضل توليدها...

بابل/ وسومر، خلقتا، مخاطبة، وخطاباً، أقتفيته العلامة، التي ينشئها (المتلقي المعاضد) / القاريء السائد/، أيضاً، وليس النص وحده في القص، أو السرد، أو الإشارة...

لا بد من خلق علاقة، مع المتلقي، من خلال تلك (العلامة)، والتأثيث الفكري، الذي يتبعها.. كي يخلق النص، بعلامته وعلاقته، مع المتلقي وفي ذهنه، تلك المعادلة، الأكثر اتساعاً من مداها في الكتابة، مداها في القول، ثم، مداها في الوعي.

والشاعر يدرك، إن الحرب، هي النار...، لا تنطفيء بماء (عادية/ مألوفة)..، إنها ذات متوالية من الجوع، والخوف، والغضب، والاحباط، والكوارث، التي لا تعد ولا تحصى... صحيح أن الشاعر"المرحلي" يستجيب لدواعيه، في الحالين، مع، أو ضد: المرحلة، ونتائجها. لكنه، في كل الأحوال، لا يمكنه أن يجمّل القبيح، أو يكتفي بأن يلعن الظلم أو يلعن العالم.

فعبر اللغة، يمكن للنص، أن يجد موجهاته..، كذلك عبر علاماته، وأسهمه وإشاراته...

هذا لا يعني أن الشاعر/ مولد النص/ لا يدرك كنه الحالة/ حرباً أو سلماً/..

فهو يميز بالحتم، بين الماء والنار، وإن جدلية هذه الثنائية، تتسع إلى جدليات.

إن (تعبير) العلامة الأولى، يتجه صوب (تعبير) العلامة الثانية.

(بابل) تعد.

(سومر) تنشد...

وثمة: ثنائية أخرى: الليل/ النهار.

الصمت/ الإنشاد

مرة، صمتوا.. وحل بهم دوار، وأخرى، ينشدون، حين يتحقق فعل التحفيز الخارق:

(حين تحل في حناجر، المنشدين، نارٌ تأتي من مسيل القار، نذرٌ..)

النص هنا لايخون وجهته، وإن بدا ظاهرياً، مثوِّر، محفز، لكن بسبب ماذا، وإلى م يتوجه، بالنذر...؟

إن النص، يضمر.. علامةً أخرى، غير "علامته" الظاهرة، يحدد "ملموساً" آخر، غير ما تعطيه (اللغة) في خارجها، "فالطية" خباء، تختزن الحالة، والجدل الأزلي بين الماء والنار ظاهر، بتعمد وقصدية، وهو فعلاً كذلك، موجود الحاضر، وداله معاً... ولأن (الفكرة، هي شيء) و "كل نظرية دلالية إذ تسعى

إلى إخراج مدلول تعابير، فإنها تنحو إلى تحديد ثنائيات ضدية"...

ولا نص بلا هوية، وبلا ثنائية، بلا معلن ومضمر.

في (مملكة عبد الله)/ الديوان/ و (بستان عبد الله) النص، تصعيد الذروة في الحدث، من خلال السرد، واللغة الصافية الواضحة؛ والحماسية، في آن:

"يدنو إليك الفجر عبد الله،.. خذ بيد النجوم
إلى صباها...
يدنو إليك الفجّر، هاهو في عيون الأقربين
وفي مناها...
....
يدنو، ويدنو، ثم يدنو..
وهذه بستان عبد الله
قادمة أراها
طلعت من الزمن الجديد يمامة،
ومن الحدائق وردة، وطناً
ومن قلبي قصيدة..."

لكن في (فوضى في غير أوانها..) الحال تبدل، اللغة، لم تعد بتلك الرومانسية المتفائلة، لم يعد النص (يغني) بهذا التصعيد الرومانسي، لأن الحالة الجديدة، أدمت البستان وأحرقت المملكة، وجعلت الفقراء، لا يأكلون.. حتى من فضلة المترفين!

وإذا كان الشاعر يدفع الموقف في (البستان) إلى نهايته" فهو في (الفوضى) يدفعه إلى (نهاية) أخرى... لا يستطيع أن يحيد عنها...

إن "أسى الغرباء.. ينزل في بيوت الناس"،.. صحيح أن (بستان عبد الله) يقين الشاعر، ويقين المتلقي، في مرحلة الزهو،.. لكن "الأغاني البور"، أكلت مجد "السرور الصعب" و "ذاكرة الربيع"..

وإذا كانت "بستان عبد الله" هي المنصة التي ارتقاها الشاعر للوثوب إلى "مملكة عبد الله" فإنه خلق علامة التعبير، الموحية، مذ جعل مسار النص يتجه إلى "عبد الله" المقاتل، ثم "المتأمل"، وهي ثنائية مزدوجة، تقابلية، وإن لم تكن تضادية..

سبع قصائد، (من ص٧ إلى صفحة٦٩) بدءاً من "إشراقات الشهيد عباس بن شلب" وانتهاء بـــ "معلقة البصرة"، نمذج فيها "شخصيات" و "رموزاً" و "حالات" وأغنى البنية بتكنيك الإشارة إلى مرجعية "المعلقات" مرة، وتاريخ (المدينة/ البصرة) فالمربد، فالسياب..، بتدرج حكائي، يلامس الموحى الأبعد، من نهوض امرأة عباس، التي (يغطي غبار الطلع كتفيها فهي بدون يدين..) إلى موحى (الإسم/ المسمى: (عباس) شقيق الحسين في واقعة الطف بكر بلاء، الذي قطعت يداه وظل يقاتل" كما تروي أسطورة الواقعة، وبموحى آخر أسطوري/ واقعي هو: (عروس مندلي). هنا، حميد سعيد، يؤسطر نموذجه، وليس نصه، حسب، كي يوصل قناعته إلى يقين:

"كل امرأة حملت

كل امرأة تحمل بعد

ستنجب ذات مساء

ولداً يكبر في مدن الماء.."

(نص) تلك المرحلة، مجاور لا يفترق عن الحالة، دوره يشتغل على تفعيل (الحماسة) في الحرب.. لكنه (نص) لم يحفر في عمق المأساة، بل إتخذ "الحرب" كأنها نزهة، إنه خلاف نص فتية التسعينات، الذي عبر عن ذلك (الهدم) الذي فكك البنية من داخل الإنسان وفيه. لا يستطيع، نص (فوضى في غير أوانها) وهو يتحدث عن (أطفال ملجأ العامرية) مثلاً، بذات العلامات، التي لجأت إليها نصوص الثمانينات، بالنسبة للشاعر ذاته. إذ أخذنا اشتغاله الشعري كلاً.

على وفق (الحماس) هو علامة النص آنذاك، وفحواه، ونهر غنائيته.

فهو في "العصفور الأبيض" يلون مناخ الحلم، عبر (جندي) يتذكر "اجازته" بين الصحو والنوم، فالشمس -عنده- "نهر من القطن، نهر من الذهب/ وتصبح العصافير صفراء، سوداء، سوداء صفر،.. ثم أقبل ذلك العصفور: أبيض كالقطن ليسقط ثم يطير، في الموضع...

والشمس عالية في السماء) (ص: ٣٠-٣١)

حميد، هناك، ينمزج "البطولة"، بأسطرة "الشخص" وأسطرة "الحالة" وأسطرة الزمن../ تلك "حرب"...، تبدو كأن لا خسائر فيها ولا فواجع!!

في "فوضى..." ينشغل بالجماليات، فيدفع النص إلى قاريء مساند، يخلق في القراءة التأويلية، جمالية تلقي، وبسرد حكائي، مكثف ومنغمس بالوصفية

معاً:

(١- فضتان... من الطلع والماء تحت تلك السماء	*خبر/ كأنه بحكم الحقيقة الثابتة*
٢- حارس طيب...	*صفة لموصوف/ كأنها قرينة أكيدة.*
٣- مد سجادة الضوء للقرنفل	*أيضاً خبر، وصفي، رومانسي.*
٤- مازرع الغرباء من شجر كئيب.. **٥- لن يدخل الحدائق البابلية، إلاّ سلالتها...** **٦- ولن يدخل الغرباء.)(ص: ٥٢)**	*- وصف الحالة- ومصدرها* .

إنه، يصفو، يغمس نصه بوصفية، يخفف عنه ثقل العلاقات المرحلية، لا يدفعه إلى مباشرة، لكنه لايستطيع إلاّ أن ينوه بتجميل الواقع، ولو بحياء فذلك هم النص التحريضي، عادة، وهو (وجهة نظر) من خلال خطاب النص، بالواقع والمرحلة.

الماء والنار.. علامتان..

و (في سبيل أن نستوضح الصلة القائمة على هذا النحو، بين المأثول (أو العلامة بالأعم) والموضوع، وبين المدلول والتعبير، ينبغي لنا امعان النظر في مفهوم الأساس، إذاً، لقد حدد الموضوع بصورة أدق على أنه (متضايف) العلامة)(٦٢) إذ يمكن لعلامة (الماء) أن تكون مرتبطة بعلامة (النار)، التي تصير بالتالي علامة الموضوع (الحرب). في حين أن العنصر الثالث من (التضايف)، في موزاة التبعير، لا يكون هو (المدلول)، إنما (الأساس)، (فالعلامة ترجع دوماً إلى أساس- عبر موضوعها أو طابع موضوعها المشترك)(٦٣) الوطن/ مملكة الماء/ الحضارة/..)

في "رمل وحناء"، علامتان أيضاً.. لهما دوالهما وموحاهما، كأنهما (نص مفتوح) بالرغم من كثافة حضورهما الرمزي،...

في النص، الاستهلال يبدأ هكذا "النار واطئة"... وبالمباشر، يُعلن خطاب النص "التصعيد": "ثم تصعد، ثم تصعد".. ويقدم السببية: "كان ليل الفاو يفترش الرصاصة"...

في انفتاح النص على موحى المكان: الفاو، ميناء، هي حلق البصرة، هي

بوابة الماء، هنا، أيضاً، هي حلق المدفع، بوابة الجحيم، لأن ليل المدينة– الميناء– ليل الماء– عملياً– يفترش (الرصاصة) . والرصاصة، معلوم، ومدلول، الحرب.

ولأن (عبد الله) "بطل" الحكاية/ أو الرواية/ الذي هو، تماماً – من حيث الجوهر–مثل بطل الرواية الغرامية في قصائد النسيب والتشبيب، أو بطلها في "المعلقات"،... (يجيء من دمه).. الفعل، هنا: (يجيء)، يدفع إلى الحالة: "من دمه!" وهو لم يأت من (مكان)، بل من (موت). من إيحاء بالشهادة أو القتل... وكالعريس في التقاليد الشعبية العراقية "تصحبه الأغاني"، والأهازيج و كأنه، ذاهب إلى "عرس" بل إن النص اليومي بهذه الإشارة، وهي اشارة حماسية/ رومانسية، فالحرب/ النار/ ليست "ماءً" ولا "أغاني" مطلقاً بل سردية عدم ودمار.

من أول النص، يؤثث الشاعر خطاب عبد الله، ونمذجته، أو أسطرته... وأيضاً من خلال الثنائيات: الرمل والحناء، تشتهر بهما (الفاو)...

وورقة الحناء، حين تعجن بالماء، أو يعجن مسحوقها بالماء، يصبغ الشعر، واليد، وأية "نقوش" على الجلد، باللون الأحمر، وهو لون رديف للون الدم...، ولون النار...، إستعارة لهما، معاً...

والموحى الآخر: فرحي، فورق الحناء، مثل الأس، تزين به "صواني" العرس والنذور، وكأن "عبدالله" مزفوف إلى حتفه عريساً!.. حيث (يجيء من دمه) وتصحبه الأغاني، الرمل تومىء له، فيركض، وتركض الحناء (قبله) و (النخيل) وصاحباه معه، وأمه، تنخوه، تصيح،

(هي ذي عباءتها، وهذا صوتها.)

(انتظري)– أصيح– : "لقد أتيت".

النص لا يكتفي ببطله (عبد الله)– المفرد– ولا بنخوة (أمه) بل يوسع المدى. يوسع الحشد: يوسع حشد الشهداء: "من كل بيت

من كل أغنية يطل دم وتخرج بندقية"

ويشرك العلامة الثانية/ ليس الحناء حسب، بل (ملح الفاو)..، إذ هو الآخر، يجيء من كل البيوت "محترقاً.. ويدخل في القتال"

النص يستدعي كفايته التحريضية، بتلك الغنائية، والتناغم المتقابل:

(أعرف رملها والماء

كيف ينالها الأعداء)

وفي المتواليات الميلودية (اللحنية):

"النار تومىء لي

وهذا وجه أمي"

وفي علاماته، وإشاراته، التي تنفتح على دوال" وبالأساس في جدلية ثنائيته المتصارعة:

الماء والنار...

ودائماً، ثمة "ثنائيات" في نصوص" المملكة.."، هي مرادفات تلك الثنائية الجدلية: الماء والنار؛ "الأم/ والابن"/ المكان والفعل/ "الفرضة والشعيرة"/ الليل والصيادون/ حيث (الأسماك (تعود) إلى النهر، وعبد الله (يعود) إلى الدار...)/... الغالة والمكوار/ ووسط هذا الجو المحتدم، لا يغفل الشاعر، رومانسية المشهد، في المرأة الطالبة، العاشقة حين تغفو الزوجة –وحدها– في فضاء مكشوف:

"ونجوم تفتح زيق إمرأة... يتبعها قمر غرٌ

تغفو، فيفاجئها...

وينام على شهقةٍ نهديها

ويمد شعاعاً وقحاً من حقل الضوء إلى عينيها

تستيقظ من دفء ليونتها

تهرع نحو الشاطيء

تبحث عن عبد الله..."

ويقطع الشاعر مناخ الخدر الرومانسي/ المخيلاتي/ ولا يدفع النص إلى الاسترسال في ذلك "الخدر"!، إذ (تهرع) الزوجة..، صاحية، نحو الشاطيء، لترى إلى زوجها يتقدم وصحبه بحذر، وسط القنابل، يطلق اطلاقة تنوير، حذر تسلل الآخر إليه...ويتقدم ويتقدم بعده الأصحاب:

-(تقدم..

واحذر..)

(تسقط قنبلة، قنبلتان، ثلاث...

تقدم...

تسقط قنبلة

ويسود الصمت...)

هذه النهاية، المفتوحة، تدفع النص المفتوح/ إلى وعلى/ دوال وموحيات وأسئلة، فتجعل القاريء المعاضد/ الساند/ يعيد كتابة النص، بعلاماته، ورؤاه، هو..، هنا (عبد الله) موصوف، بدون توصيف مباشر، موصوف بالفعل لا بالصفة: "تقدم.."، و في نطاق علاقة. بين الموت والقنابل. واضحة، واضحة النتيجة: تسقط قنبلة، ويسود الصمت. إذ، هو، هنا أيضاً، يجيء من دمه، يطلع إلى موته. يقدم لنا "صفة" من مدلول الفعل، كأنها "موناد"(٦٤)، محض تصير شيئاً عاماً، كلما "تفكرنا فيها" كلما توغلت في إحساس القاريء الساند، الذي يؤول الحكاية، وينفتح على مضامينها ورؤاها ومداليلها...

هنا (الصفة) اسناد عام، تلصق بالموضوع في نطاق علاقة.

والجدل يكمن بالفعل، و (بالعلاقة): القتال- أو التقدم وسط القنابل الليل/ الصمت/ الموت..، وإن تبدت علامات أخرى، توحي.. بهذا المآل: (اطلاقة التنوير) مثلاً. الإيعاز الكلامي: "تقدم"!.....

في "معلقة البصرة"، "وفيقة" تمثل "دلالية إلتزامية"، تسند (العلامة)، كون البصرة مدينة الماء، و (وفيقة) حبيبة السياب، (الشعرية)، التي نهض بها داخل النص، واستعارها حميد سعيد ليضع النص في مناخ التأويل..، (وفيقة) بموجب (التخييل) هنا؛ (بطلة رواية صغيرة) يرويها النص:

("تنهض. تقترب الآن

تبحث عن مقعد فارغ

جلست...)

ثم تكون (علامة)الخطاب، وهدفه؛ فالنداء يتوجه لها:

"يا وفيقة.."

جئناك بالحب، وبالخجل المُر

فاعتذري دوننا، واعذرينا.."

فإذا كان (التعبير) عن الحالة، هو (الفكرة) التي تولدها (العلامة) في جدل الماء والنار، فإنما يمثل هنا (المضاف)- من حيث كونه- موضوع (متضايفه)

الخاص، (دلالته الالتزامية)، إذ (البصرة) تحولت مدينةً (للنار)، بعد أن كانت مدينة (للماء). ووفيقة (رمز) السياب والذي أسطرها داخل نصوصه، باتت (علامة) الكلام، هنا، (جوهر) المخاطبة، وجوهر الفعل: الاعتذار...

إنها، أيضاً، المقابل الحياتي لعبد الله، (المضاف والمتضايف)... لأنها تطل من (فضة الماء)، في الفضاء الخاص، الذي هو (وطن للقصائد: المربد/ المدينة/الحالة) الندب هنا مزاح، لأن (الجنود) مروا بجيكور، وانتشروا بين (شباك) وفيقة و (الأغنية) وأقاموا المتاريس، إنهم (حماة) البلاغة والحب والماء والسياب والشعر والمدينة والتاريخ.

(التعبير) بعلامته، خلق علاقة، متسعها وافر ليكون محمول رموزٍ، وحالات، ودوال منفتحة على أمد أبعد، إذ: (بين البلاغة والقتلة

تسقط القنبلة...)!

والنص، يكتنز بالعلامات الأخرى، يشتغل في منطقة الإشارات، بكتنيك الإشارة، (النخيل) (الخليل- بن أحمد الفراهيدي)/ (الفتنة)- بعد مقتل عثمان- (الجمل)/ الحرائق/ الصيف لتكون محمولات المعلقة، متدافعة وغزيرة، وتحمل من الدوال (الالتزامية) ما يؤكد (الدلالة الأصلية) ولا يزيحها: (فالبلاد، التي ابتكرت كل هذا النخيل

وعلمت العاشقين

إقتباس طقوس الحرائق من صيفها

للخليل

ولهذا المساء الجميل

ولطفل قتيل

ينحني الشعراء

وتنأى القصيدة عن خوفها...)

وفيقة والمكان- البلاد-البصرة- وفضاء النص، ومؤثثاته، تحول إتجاه الكلام من الخوف الذي اعترى (كان يعتري) القصيدة-بمعناها الدلالي هنا- لدى (الشعراء) الذين جاؤا محملين بالخوف من الموت، والقنابل، كون المدينة ساحة قتال، أرض حرام...، إلى طمأنينة،.. تجعل القصيدة (تنأى عن خوفها).. لأن حاضر "وفيقة"، هو حاضر ثقة، إنها هنا (أم البنين) أم الشعراء جميعاً... في هذه

البلاد، التي كل ذرة رمل بها، (مباركة)، ولوفيقة (أخوة) يحرسون صباها، بهم تتباهى،...، فينثال النص بالعلامات، غنية الدوال؛ بالرموز والأشخاص والأمكنة: أوروك، البصرة، لوح اليقين، دفاتر ريا، دم ريا، النشيد، (أو: دفتر نشيدها)..

شاهدان، إذن، من عصرنا، حسب تخييل النص: وفيقة الشعر/ المدينة، عشتار ودم ريا (القرابين، الأضاحي، لانقاذ أوروك- البصرة)- الطفولة، والشهادة:

(دمها خيمة
تستضيف الأحبة
تمسح بالطمأنينة أحلامهم
فإن أقبل الليل.. تخرج من دمها نجمة
على ضوئها يكتب الجنود رسائلهم
إليكِ...) (ص: ٦٥)

إذ ذاك (يحلو السهر) عند وفيقة،/ و (السهر) و (يحلو) مفردتان (شائعتان) في التداول لدى البصريين، في الأغنيات، كما في الواقع الواقعي، هنا تحولتا إلى واقع النص، كموحى، (وفيقة) الدال، والرمز، والكناية.. كيما يغسل الشعراء أوجاعهم، ويستردون طفولة أوراقهم...

ولأن مساحة الحدث، موضوع "الحكاية"، وتأويل القراءة، تنضب، جميعاً، على جدلية الماء والنار/ الشعر والحرب/ المربد والقنابل/ يستعير (النص) الخطاب الآخر، الموجه إلى:

(الذين حرقنا أصابعنا، قبل أن تصل النار أبوابهم، لم نجدهم...)

وهو، على الضد من (كاظم الحجاج) الذي يرسخ ثبات الإيجابي، حيث أدباء البصرة لم يغادروها، تحت القصف..، أكد (الإيجابي)، ولم يشتغل على (الإعلامي) أو (السياسي) المع والضد..، الموجود والغائب، الحاضر والنائي... فتلك (مواقف)تحتمل -أسبابها- النقاش، ووجهات النظر والجدل، أيضاً...، تماماً كثنائية الماء والنار، في حال إنفتاح الكلام على حرية، وأن يكون النص المفتوح، هو النص الحر، لا مقاربة الآيديولوجي الدوغماتي، ولا مجاوره الشعاري، الذي يغلق الباب دون الرأي الآخر، مهما كان موغلاً في الخطأ، أو أنه في الصواب.

إن (العلامات) في أي نص هي، ما هي عليه، بازاء موضوعاتها..، ولا بد أن تغطي المقارب الكلامي، سياسياً أو فكرياً، ذلك حتمي، ولكنها، حين تتحول إلى "مضمون كلام"، حسب، تفقد فنيتها، ومرات تضعضع بنائية النص، وتفقده الكثير من خصاله الجميلة، وبالتالي تؤثر على (جمالية التلقي)، وتشوش (عقل) الشارح الحيادي، فالمواقف تتغير، والسلوكيات..، وهي (أشياء) خارج النص، في العادة، ومرات تتقاطع مع محمولات النص ذاته...

وهكذا، لا بد من الإشارة إلى (الاختلاف) في (المعنى) بين (الأساس) و (المدلول) و (التعبير).. بين (شعرية النص) وخطابه السياسي...، مادام النص، ذاته، ينطوي على (أفكار)، على (أفكار منتجة- تحديداً).

(وإذا كان الموضوع الحيوي- جدلية الماء والنار- يحفِّز العلامة، فإن للعلامة أن تنشيء -عبر الأساس- الموضوع المباشر، وهو داخلي، ومن الطبيعي، بعد هذا أن يستعين المرء بتعبير هذه العلامة دون غيرها، في سبيل أن يصف موضوع العلامة المباشر)(٦٥)

- ٣ -

■ المتأمل

يأتي القسم الثاني من "مملكة عبد الله"(٦٦) عن "عبد الله المتأمل" -العنوان الذي يغطي ثمانية نصوص هي: القارعة/ فحل التوث/ المعضلة/ بيت كاظم جواد/ الطواويس/ موت المغني/ الضمير/ و.. غرفة..

في القارعة -مثلاً- (اليعسوب) يفضل (إغضاب الملكة) والمعني طائراً (خارج المملكة)

ففي هذه الاستعارة من عالم النحل يمتلك الذكر فحولته فيتمرد داخل سطوة مبادرته، وخارج سطوة الملكة، في خروجه على الكسل، وليتبعه بعد ذلك: سرب النحل.

رؤية، في تعميق ملاحظة الظاهرات الحياتية، واشتقاق أفعالها لخدمة نسيج نص شعري.

بحث في وعن تضاريس غيرمكتشفة، أو هي غير موظفة شعرياً. ليخرج من مجهولها المخبوء من طيتها، ومضمرها، بالجوهر إلى فعل- حركة-

في "فحل التوث" يرفض (عبد الله) أن تذهب "هيبة البستان" سدىً. إذ حين يذهب (فحل التوث) -بلا أثمار طبعاً- إلى (دكان النجار)، والأغصان إلى (حقل النار) يظل عبد الله، الذي تآخى مع هذه الشجرة، يستذكر تاريخها، خضرتها، ظلها الغامق في الماء، والمرأة والأطفال الذين يستظلون تحت فيئها في الظهيرة.

في (القارعة) و (فحل التوث): التشكيلي/ الانطباعي/ يغلب على (الوصفي)، و الحكائي/ السردي... يغلب على (الغنائية).

(جزئية) من مشهد الحياة، ومضة يلتقطها الشاعر ليغنيها بالدلالات، فتكون نصاً، وهذا القص، ينمو، مثل تقليد، في مجمل النصوص: ففي (المعضلة) يلجأ إلى الاستهلال القصصي، بفكاهة خارج تعقيد الحياة، وخارج تبسيطها في آن، وإن أوحت المنصات الأولى في تأسيس كلام النص، على ذلك التبسيط:

(استدان من صديقه، اشترى بما استدان
ثلاث شتلات من الراريخ
غرسها في باحة البيت،
استعار من جارته طاولة،
أعد كرسياً من الحجارة؛
قال:
انتهت معضلة الحديقة)

الاشتغال على "اليومي" المتواضع، اللقطة الحياتية، وترتيبها داخل نسيج النص، محاولة للعبور من غنائية القصيدة المموسقة، إلى مقارب النص الحر المفتوح،..

وإن لم يتجاسر حميد سعيد على تقنية الموروث (الغنائي) في القصيدة، ليلغي (الوزن) كلياً، وليلغي (موسيقى التفعيلة)، لكنه اشتغل على "جوهر" قصيدة النثر، أو النص المفتوح، وإن بحياء، وتردد: ملتزماً بتلك الثنائيات/ التقابل والتناظر: في الليل والنهار/ في البيت والشاعر/ في الفندق والقطار/ في صوت من يحب/ في الأشجار/..

لكن "معضلة القصيدة" لم تحل!...

في: "بيت كاظم جواد" يعاود الشاعر رسم المشهد الاستهلالي قصاً، كذلك تتبنى (حكاية) النص، على "ذكريات" ، موشاة بالأفكار، والصفة والموصوف في متوالية:

(الأصدقاء رحلوا،
والقصيدة متعبة،
والحبيبة غاضبة،
والحديقة مهجورة،
وزمان الهوى صار جد بعيد..).

مناخ رثائي، يؤثث على جزئيات من مشهدية المكان الأليف، الذي بات معزلاً، ومكان وحشة،..

ثم الانتقال من المكان الأول، إلى الأمكنة الأخرى، وهي (بيت)، لكنه آخر، لا يستغني عنه (كاظم جواد): الحالة الفكرية التي تجمع/ قرطبة التي تجمع/ صخب الصحبة/ الغناء الغجري/ الحانات/ ثمالات الكؤوس/..

وثانية؛ إلى :الوحشة!

إذ بعد غياب الصديق، من يتقاسم الوحشة مع الشاعر؟

إن نص: "بيت كاظم جواد" يحقق حداثته دون أن يسقط في اللعبة الشكلية"(٦٧)

-كما يرى الشاعر-.. لكن هذا النص في بساطته، يمكن له أن يؤسس منصة واضحة لأعمال حميد القادمة، إنه مقارب واضح للنص المفتوح، خارج أية (قواعد تنظيرية) يلطقها الشاعر عن تجربته، أو الآخر، الشارح، القاريء الساند، المعاضد، الناقد... لأن همها، هم "تركيبها" -بساطتها، وبلاغة البساطة التي أصبحت سمة من سمات مواجيز النصوص، أو القصائد القصار عند شعراء آخرين: البريكان/ الصائغ/ الحجاج/ سامي مهدي- تفرض الانتباه لمنطقة اشتغالها، ومنطق اشتغالها.

فالتعبير -(باعتباره موضوع البلاغة التنظيرية)- هو بالتأكيد (ما تولّده العلامة في شبه - الذهن، الذي- يدعوه امبرتوإيكو-: (المتأوّل: interprete).

(بيت) -كاظم جواد- وحده، هنا: "مدلول علامة" أو معناها...، من هنا نشأت فيه، أو على هامشه، تلك (المفردات/ والصور/ والصياغات) لترتفع منه، من (وحشة) مكان معلوم/ إلى (وحشة) فكرية (داخل) تأثيثات النص. وبذلك يكمن جدواه... وبين "فوز" و"موت المغني" (ص١٠٧).. حكاية العمر، شفافية من نثيث حزن، كأنها امتداد لبيت كاظم، وكأن (فوز) حبيبة عمره، وكأنه

(المغني) الذي مات، فحين ينتدب النص "امرأة تستعيد نضارتها وتغادر رقدتها" يتناغم شجن عشقي، عذب، هو، خطاب عاشقة، بثقة إلى معشوقها/ بترنيمة كأنها "نيشد انشاد" النص:

(يا صواحبه،
لاتملن على النعش،
هذا حبيبي...
كنت اسمعه في العشيات
تزهر أشجار روحي
فيهرع كحلي إليه، ويضحك طيبي
وأسكب حيث يمر حليبي...)

لغة، شفيفة، بسيطة، غنائية، أقرب، أو أنها تتطابق، وقصائد يوسف الصائغ، في مرثياته إلى حبيبته التي رحلت، كذلك، هي (الترنيمة)، مقارب لغنائية شفيق الكمالي في غزله، أو بوحه، في (هموم مروان وحبيبته الفارعة).. المناخ واحد، واللغة، والغنائية...

والجميع يتكئ، في ذلك، على روحية النصوص البابلية (العشتارية/ تحديداً) والتي، هي، في الميثولوجيا، النص الأم، لنشيد الإنشاد، أيضاً. (٦٨)

(لا توقظوا فوز من نومها
أتعبتها المحبة
هذي التجاعيد، لحن الغياب الذي مرَّ بين يديها
وبياض الجدائل، لحن الوداع الذي ظل في شفتيها
فلا توقظوها...)

.. إن موت المغني، مثل سوناتة ثرة الغنائية، في رثاء العشاق.

وآخر حالات عبد الله المتأمل قصيدة "غرفة" التي يفتح المشهد، ياضاً، باستهلال قصصي أخبار عن حالة (أنا) المرسل لخطاب ذاته؛ مثل سارد خاص، يتحدث عن المكان:

(أفتح عيني..
مصابيح الغرفة مطفأة

أغمضها...

استحضر (ضوء) يفتح لي أفقاً

فأغير ألوان الجدران

استبدل وجه المرأة في اللوحة

ثم أخفف من غلواء الكحل بعينيها..)(غرفة: ١٢٣-١٢٤)

رسم المشهد، بحسب رغبة الأنا، استحضار ما يشبه الحلم، توقاً، إلى المرأة التي يريد، فتخرج له من المرآة، تضحك، يتساءل هل كانت تسخر منه، فيغمض عينيه، ويعود إلى النوم..

بديل متخيل عن جدب، امرأة بدلاً عن أخرى، حركة داخل سكون، المرأة، تخرج من اللوحة، ترتب أثاث غرفته كما يشتهي، تتحول (العلامة: اللوحة) من (سكون) إلى (علاقة) من (جماد) إلى (دلالة..)

هنا، نمذجة (المرئي) و (اللامرئي).. تغييب الواقعي، وتغيير تفاصيله، ولكن (بالحلم)، وكأن "المرأة" -العلامة- الرمز، هنا، هي (الفكرة)، في تعبير متغير، من (اللوحة المرسوم/ الثابت، إلى "الحلم": المتخيل اللاواقعي.

(الحركية) -داخلية هنا- وإن بدت بصرية.. لكنها نابعة من لاوعي بطلها، في إيجاد شريك، حيوي، آخر حياتي، يرتب (بيته/غرفته/ مكانه/ وطنه الأليف...) على هواه هو، وليس على هوى (أخرى) ثالثة، غير منظورة، لكنها (موجودة) في الهاجس.

ليس لأن الرسم لايعطي هذه الحركية، من ساكن اللوحة إلى خارجيتها، يلجأ النص إلى التعويض، بل لأن الفنون المرئية- لم تقف أمامها ذات الحواجز التقنية القديمة- الآن بامكانك أن تحرك الصورة من اللوحة، بالتقنية، أو تحقق في متوالية صور، ما يعوضك عن حركة امرأة حقيقية، إنه اشتغال على "لوحة" ولكن ما بعد حداثوية .

الشاعر، يشتغل على السوريالي، على لاواقعية الواقع، أولا معقوله، تماماً في دنو واضح نحو النص المفتوح...

(وطن ينفخ في الصور

تأتي الأشجار راكضة باتجاه حديقة بيتي

سمك يطلب كتب الحب

خيول تستعير ذاكرتي

وأمي التي أماتها الحزن.. تذهب للمدرسة)(الطواويس: ٩٩)

في: (شاعر في نيويورك) يلجأ (فدريكو غارثيا لوركا)، منذ الثلاثينات، إلى نص لا معقول، السوريالية هي مناخ الصور، والأفكار معاً، والقصائد ليست طوالاً، لكنها مفعمة بالموقف والمخيلة، حميد، هنا، يتشبه لوركا... في محاولة لتجاوز غربة اللامعقول، إنه مراراً يستعين بالفنتازيا، ليكمل حالة التخييل عنده، ولتصل مداها السوريالي، أحياناً..

إنه نوع من التعبير عن الرفض، علامة وعي ضد، ولكن بحدود موضوعها، وليست شاملة. في "غرفة" يستبدل المنظر على هوى رغبته، بل حتى "الوجه" و "الكحل"، فتبتسم له "امرأة اللوحة" وتخرج من أسرها...

في متوالية أفعال (أفتح، أغمض، أغير، استبدل، أخفف، أراقب) يمنح النص لنفسه، قدرة حركية، سيرورة لاستكمال تراتبية المشهد، نموه، دراميته، وأن تكن هنا (دراما) مخبوءة: (استبدال) امرأة اللوحة بامرأة الحقيقة والواقع!.. الأفعال، تترك للخيال مساحة مفتوحة من الأضافة، نزيد بالأفعال فعلاً جديداً، آخر، نضيف (شيئاً) لأشياء الغرفة. هنا، (الشيء) يتأنسن، بالأفعال، بالبشري الذي (يغيِّر)، فلا تبقى على حالها، اللوحة /امرأة اللوحة/ الأثاث.../ الغرفة...هو، بالضرورة! رغبة مخبوءة، إذاً، خرجت إلى الواقع، على شكل حلم..، (ميتافيزيقيا حضور)، هي، إذاً...، أو (إعادة تفكير) و(إعادة كتابة) (ب) و(لــ) للمشهد!!، خارج مسلمات (المشهد) ذاته (الغرفة والوجود)... هنا، ما هو (ضمن) دائرة الوعي، يبدو على الضد تماماً، فالنص اشتغال وعي، لكن (أفعاله) الداخلية، المشهد وتغييره، إذ تبدو منجز النص، هي في الواقع منجز (لا وعي) المنتج، رغبته الباطنية، وهي كتابة لا تخضع لنظام، في العادة، لأنها خاضعة دائماً لتصحيحه، بذات الوسيلة: (اللاوعي) تماماً كما يشتغل (لا كان) –مثلاً– في (المركز) من منجزات (فرويد)، ويستعمله بوصفه وسيلته الفكرية الأساسية لتصحيح (فرويد) من الداخل هو: اللاوعي (اللاوعي الذي يظهر بوصفه نظاماً مستقلاً يتعارض مع نظام يتشكل (مما هو سابق للوعي)، وما هو ضمن دائرة الوعي!)(٦٩)

في حين، يقدم في (بيت كاظم جواد) مشهداً مقدوداً من الحالة، من وعي الحالة في حضور اللحظة، بحيث الأسود، هو الغالب، لأنه يرمز إلى الحزن والحداد، والرثاء في آن!:

(معطفان على مشجب مترب
الأرائك (سوداء)
والقطط المستريبة (سوداء)
والحزن أسود...)

والنقيض، هو، وصف وصفات مضافةٌ، نابعةٌ، هي، من (صداقة)، لذا تحتفظ باشراقيتها، بلونيتها (المبتهجة) (الفرحة) وبدا لها المعرفي؛

(ليس سوى الذكريات مكللة بالمباهج
ليس سوى ألق في العيون
كتب فارقتها المنون
الهواجس محمومة بالذي كان
مهمومة بالذي سيكون..)

تأثيث المشهد، هنا، معرفي... نابع من الوعي، وتأكيد الحضور، وليس تغييبه،.. من ثم مضاف إليه فيض حماسة، تستدعيها اللحظة، هول الصدمة، الافتراق الجبري، الرحيل من الذاكرة، بعد الوجود، تالياً...

الآن، يقول النص: "من قال إن الموت موجود، إنهم يكذبون، لقد ابتكروا ذلك..."

لكنه، بعد حين، و (الحين)- هنا- زمن النسيان، حين تبرد الجمرة، وتنطفيء نار الحرقة على الفقيد، يحل (ماء) التفكير: البرودة، إذ ذاك يُنسى (كاظم جواد) ويبقى بيته محض تلك القصيدة!

إذاً، فالموت موجود!.. نحن نستدعيه- مع الأحياء أحياناً، لنميتهم وهم (أحياء!)، وعلى الضد نحيي (الموتى)، ولكن (بالتذكر)، الذي لا يحل محل (الواقع) و (الوجود). الموت فعل غياب. هنا، أيضاً، تكمن حالة (وعي) التفاصيل، وفهم توثيق الحالة (فقدان صديق شاعر) لا يموت في (الذاكرة) ولا يسقط من شجرة الحب، داخل نص الحالة، وليس خارجه:

١- *"بلبل من زجاج" /جماد*
٢- *"أعلمه في الصباح الرفيف/ فعل-* حركة.
٣- *"امنحه بعض حزني، وأطلقه في الفضاء"/ فعل حركة*

٤- *"وردة من غبار" / جماد –فنتازيا–*

٥- *"تنفتح ليلاً" / حركة*

٦-*"فأقطفها في النهار" / فعل*

٧-*"امرأة من ورق"/ جماد*

٨- *"أصير لها عاشقاً"/ فعل*

٩- *"وأجني مفاتنها في الأرق–/ حركة.*

بهذه المتوالية / جماد- حركة/ والفنتازيا: (تحريك التخييل)، النص يشتغل على الغاء السكون، وهذه الحركية –في الجوهر- استعارة من النتاج الحضاري (السومري- البابلي)، حيث (الأثر) يبقى، في حركة الحضور، مادمنا نُفعله بالنظر، أو الفحص، أو التأمل..، لأنه الموجود في وعينا أيضاً.

وهذه (سمة) تغلب في "مملكة عبد الله"، تماماً مثل جدلية الماء والنار؟

١- *المرأة التي تخرج من اللوحة: (غرفة)*

٢- *عبد الله الذي يزرع نبتة أخرى: (فحل التوث)*

٣- *بلبل الزجاج/ وردة الغبار/ امرأة من ورق: (بيت كاظم جواد)*

٤- *لعبة القماش العتيق/ نظارات الخشب: (موت المغني)*

٥ *نثيث اللؤلؤ/ صفصافات الشارع: (اشراقات الشهيد عباس بن شلب)*

٦- *تمثال بدر/ ابتسامته من البرونز: (صباح بصري)*

٧- *كرات الطين التي ترسم دهشتها في الفضاء: (العصفور الأبيض)*

٨- *للريح لون الغناء : (العصفور الأبيض)*

٩- *الشمس نهر من القطن/ نهر من الذهب: (العصفور الأبيض)*

١٠- *الرمل يومئ/ تركض الحناء والنخيل: (رمل وحناء)*

١١- *اسألوا وردة المتدارك: (معلقة البصرة)*

١٢- *امرأة من الخشب اليابس تفصح عن عشقها بالوساوس: (الطواويس)*

١٣- *عشيق من القش والصمغ يشكو فراغاته: (الطواويس)*

١٤- *سمك يطلب كتب الحب/ .... (القارعة)*

ثم تلك الحركية في (اللون) المسمى والمجاز: حزن (أسود)، أرائك (سود)،

زهور (بيض)، طيور (ملونة) عيون (ملونة)، كرات من الطين: صفراء/ سوداء/ سطوح المنازل (خضر)، (أبيض) كالقطن، شجر (أبيض)، أفق (أبيض)، العصفور (الأبيض) ذئاب (سود)، فرس (بيضاء).

الزعل (الأبيض)/ (القمر) القروي/ الطلعة (الغضة)/ لضحكته (تتعرى) الألوان/ عاصفة (عمياء)/ (فضة) الماء/ تخرج من دمها (نجمة)/ الموكب (الذهبي)/ عصافير (الصباح)/ عرش (الظل)/ (ألق) في العيون/ سحرها (الخردلي)/ (خردل) (الضوء)/ (دخان) على الشرفة/ بلبل من زجاج (شفيف)/ (وردة) من (غناء)/ (بياض) الجدائل/ (هجر) الضوء ضحكتها/ أقام (حداداً) على مقلتيها/ (فضة) الماء على الشاطيء/ تفتح (للفرح) الفذ بوابة/ تشرق الشمس / يتحد العمر (بالضوء)/ مصابيح الغرفة (مطفأة)/ أضواء (كابيه)، ألوان (نابية)/...

في "الحداثة"، (أزمة الفنان المعاصر ليست هي التحرر من التاريخ، وإنما أزمة الحالة التي يجب أن يتعامل بها مع التاريخ.)(٧٠)

❑❑❑

القسم الثاني:
تفعيل الحماسة

١ - الإيجـــاز

١- □« ليس الحب مستحيل
ولا الجمال خدعة ولا ندى السحر
خرافة... لكن يفيض مرقص البشر
بالعنف والعويل »

محمود البريكان

من: "قصائد تجريبية"

□□

-١-

الإيجاز، في بنائية القصيدة الحديثة، ليس (قصرها). بل ومضها، إيقاعها السريع، واكتفائها بذاتها في مقطع، في أسطر، ربما في كلمات، في دفقة، ولكن باكتمال معنى... في معمارية تامة. إنه سمة (عصر) تميز -أيضاً- بايقاعه السريع، واشاراته البرقية، وتنوع أغراضه، بما يعوض عن "الإطالة"و "المد" والروح الباروكي.

"الإيجاز" كلام، مختصر، مفيد، تماماً، كما هو حال (قادة الأركان) حين يوجزون (الموقف) في مقرات الفرق والفيالق، موضحين، واضحين... ولكن بأقل ما يمكن من كلمات..

و "الإيجاز" ليس (القصيدة القصيرة)، التي لم تشغل المنظرين إلاّ بقدر انشغالهم بنقيضها "ماهية القصيدة الطويلة"، كما فعل هربرت ريد (الناقد الانكليزي)، في كتابه: (الشكل في الشعر الحديث)(٧١): "الشكل والمحتوى مندمجان في عملية الخلق الأدبي، عندما يسيطر الشكل على المحتوى.."

- (.. اي: عندما يمكن حصر المحتوى بدفقة فكرية واحدة واضحة البداية والنهاية، كأن ترى في (وحدة بينّة).. عندها يمكن القول إننا أمام القصيدة القصيرة،...) في حين:

- (عندما يكون المحتوى - الفكرة أو التصور الفكري- معقداً جداً لدرجة أن يلجأ العقل إلى تقسيمه على شكل سلسلة من الوحدات الجزئية، وذلك ليخضعه لترتيب ما من أجل استيعابه في إطار كلي، عندها يمكن القول إننا ازاء ما يسمى بالقصيدة الطويلة) وهي ليست النص المفتوح/ القصيدة النص، كما يدعوها أدونيس، كونها" امتداد لا ينتهي، يولد دلالات بشكل دائم"(٧٢).

الإيجاز، حالة النص الذي يمتلك أقصى كثافة ممكنة ممتلئاً بالفكرة أو الصورة / أو المشهد/ ، دون حاجة لأي اضافات،.. نص يمنح، في دواله، قدرة على التأويل، والقراءة التأويلية، بلا حاجة لافتعال ذلك، أو ربما لا يحتاج إلى أية امتدادات، إنه، هو ذاته في مبناه المكثف، نص خلق شكله والمعنى، في خلاصة، في إيجاز.

فهل لجأ بعض شعرائنا المحدثين إلى هذا النبر الايقاعي، على وفق ضرورة (الحرب) ومقتضى سياقها أم أن ذلك امتداد لتجربة شعراء عرب وعالميين سبقوا إلى تفهم نبض العصر وإيقاعه السريع، فلجأوا إلى الكلام الوجيز المقتصر السريع الوصول إلى المتلقي وأدراكه؟

لغةً: وجز يجز وجزاً الكلام: جعله وجيزاً، وأوجز الرجل في منطقه كان وجيزاً، ووجز يوجز وجازة الكلام: قال في بلاغة... أي إختصره وحذف ما فيه من فضول وهذا الإيجاز، أو زهد الكلام داخل بنية النص، اللغة واللسان، مؤسس في الغالب على مبنى حكائي، وكأنه قص خبري، وهو هنا، ليس مقارباً لبنية التركيب اللغوي للبيت الشعري حتى لو تميز باكتفائه بذاته، كونه –أصلاً– سلمه في درج القصيدة كاملة، ولم يكتب لذاته.

يشير د. علي الشرع في أطروحته عن (القصيدة الأدونيسية)، إلى بحث جاد في الشعر العربي القديم انجزه (رايموند. ب. شندلن) بعنوان: (التشكل والبناء في شعر المعتمد بن عباد)، وقف فيه عند ظاهرة (التأزم والإنفراج) أو (التحفز والتفريغ)، إذ تعني هذه الظاهرة: (أن البيت الشعري الواحد أو المقطعة الشعرية غالباً ما تتألف أو تتشكل من تركيبين لغويين، في الأول يستثير الشاعر توقع القاريء أو تحفزه، وفي الثاني يشبع هذا الشعور بالتحفز)(٧٣).

نقف، هنا، عند نموذج واحد من شعر محمود البريكان، وهو تفصيل من (قصائد تجريبية) نشرها تحت هذا العنوان، من قصيدة (القوة الطاردة المركزية)/ المقطع الأخير (ص٨٠ مجلة المثقف العربي) وهي من نتاج الشاعر عام ١٩٦٩، حسب تذييله القصيدة:

– (ليس الحب مستحيل
ولا الجمال خدعة، ولا ندى السحر
خرافة.. لكن يفيض مرقص البشر
بالعنف والعويل...)

هذا (الإيجاز)،/ لا يزال شاعر كبير مثل يانيس ريتسوس يتعاطاه، كما كان يتعاطاه جاك بريفير في قصائده القصار، ورينيه شار، وهنري ميشو، وتعاطاه بول ايلوار، من قبل، واراغون وناظم حكمت في بعض نتاجهما...، ولا زال يتعاطاه سعيد يوسف، والبياتي.

تبدو (البساطة) الظاهرية، خادعة في هذا النص، وفي تشكيل المعنى،

والصورة، لأنها أس السياق الشعري عند البريكان، لكنها (بساطة) محسوبة، مدروسة، ممتنعة، تنطوي على موحيات وظلال وتنفتح على تأويل، خارج المعنى الدلالي–الظاهري– للمفردة:

١- *ليس الحب مستحيل*

٢- *ولا الجمال خدعة*

النفي، هنا، هو تأكيد.. الحب/ الجمال/ ثنائية توجه. طموحية البشر، ومسعى نضالهم وكدحهم. هذا الكلام (المؤكد)/ عبر نفي الاستحالة/ ونفي الخدعة: عن الحب والجمال، / سريع التوصيل، مؤسس على تالٍ معطوف.

٣- *ولا ندى السحر..*

خرافة...

ثم يأتي القسم الثاني، كأنه مصراع (البيت) الشعري، أو طرف المعادلة: مشيداً على حشدية متهد موجز بكلمتين: (مرقص البشر)/ الذي (يفيض) هنا فعل مضارع يدفع تلك الاستهلالية المنطقية الرافضة ب"لا" و"ليس"، وهو تنويع بالنفي (موسيقياً)، تأكيداً على ، وللمعنى الدلالي، في (الحب) وغناه، وتلقائيته، إنه "ليس مستحيلا"...

لكن البريكان يؤسس منصات منطقه على ثلاثية متصاعدة، كأنه يشيِّد منصات زقورة كلام، أو قاعدة (ملوية): ليس الحب مستحيل/ ولا الجمال خدعة/ ولا ندى السحر، خرافة.

تبدو هذه الثلاثية من شدة بساطتها وإيجازها ووضوحها كأنها مسلمات، قواعد بنائية، ثوابت بمنصات. ثم ينطلق من هذه المنصات الثلاث إلى بنائية (هرم النص)، هذه البنائية المفتوحة النهاية، الموحية، واللانهائية أيضاً، تماماً كمنارة ملوية سامراء، مدورة. تصعد حلزونياً إلى العلا، كأنها لن تنتهي.

لكن (قبل) التدوير التصاعدي، هذا، يغير (بنية) الصعود من أساس نافٍ، ومؤكد مضمر ضمن النفي، ثم تأتي (لكن).. بعد تلك (المنصات التأكيدية)، وكأنها تحرف (شكل) المعمار، من مربع أو مستطيل، إلى شيء آخر، يخرج بالشكل من (مكانية التأكد) عبر (النفي)، إلى (واقعية صاخبة)، حادة، و (مشهدية):

٤- *(لكن/*

يفيض مرقص البشر...)

- *بماذا؟... ماذا يفيض؟*

٥- بالعنف والعويل

(إيجاز) كامل لمشهد عصر بكامله؛ حيث (البشر) هم (القاعدة)، والعنف والعويل هما (الحالة) فأي إيجاز لقسوة عصر بكامله قدمه النص باقتدار.. وبكلمات محسوبة، لكل حيزها المكاني والدلالي في بنائية النص، و.. تناغماً مع سياق مدروس: إنه (نظام).. الإيجاز، هنا، هو: (نظام فن).

كل مفردات (المقطع)، هي موجودات ذات حياة: الحب/ الجمال/ الندى/ السحر.

وهي (موجودات) لا يمكن نفيها، لأنها (ثابت حضور). وهي في ذات الوقت (مضادات) حالة أخرى: البشر، فيها، منشغلون بالعنف والعويل.

العنف والعويل، (مضادان) غير حيويين لتلك الشفافية في متوالية (الحب، الجمال، الندى، السحر).

(العالم)، إذاً، لم يعد رومانسياً، وواقعيته تراجيديا، (فمرقص البشر)، الذي يفترض أن (يفيض) بالحب والجمال والوجد والندى، (فاض) بالعنف والعويل/ الدمار والمآسي/ الكوارث والخراب/ الحروب وويلاتها/.. القتل، والأسى.

إذاً: ثنائية التدمير والبكاء، (العنف) و (العويل) هما دلالتان عن كل ذلك (الهدم) و (الخسائر)، التي تمتد بظلالها الدلالية من (الحسي/ الواقعي/ إلى (الشامل)/ المعنوي، إنه عالم الحروب والكوارث، إذاً، عالم الخسارات والحزان، عالم: السواد.

حين نلاحظ تاريخ كتابة النص، تتبين لنا (علاقته) بحالة(الستينات) من قرننا العشرين، حيث (الخسائر) سمة ذلك العقد، (بدءاً من نكسة حزيران) ١٩٦٧ عربياً، وما قبلها.. حتى ثورات الطلبة عام ١٩٦٨، في فرنسا والعديد من أرجاء العالم كرد على الفقدان، وتشبثاً بأمل جديد، حتى لو كان على حساب (قوة طاردة عكسية!)...، المهم: الرد على تلك الخيبات والنكسات،على ذلك العنف والعويل..

محمود البريكان، الشاعر العراقي، أدركط بقليل من الكلام، والإيجاز، ظاهرة عالمية شاملة. كأنه يقدم "قانون حياة" في نص يبدو من شدة وعي تركيبه وبنائه، نثرياًبسيطاً واضحاً، لكنه مليء بالغنى الجمالي والتركيبة، والذهنية، والموحيات والظلال والدلالات، في زهد لغة، وبلاغة بساطة.. مع قدرة عالية

على التوصيل، لأي مدرك متلق، فالمبهم غائب في هذا النص، والواضح فني وثر وحاضر، هو "ثابت حضور"، تماماً، وهو قابل –في التحليل والدراسة والفحص– إلى حفريات قراءة تأويلية، لدلالاته وعمقه، حفر دائم في الغاطس منه، وليس في الظاهر للعيان، حسب. وتلك فرادة، قدرة شاعر يتحكم بكتابة نصه، وبوعي (صناعته) و (فنه). إنه يقدم –بيقين راسخ_(منظره) الشعري، من (وحدات وعناصر) تبدو قليلة، لكنها (تضيء) وذات أمد مفتوح.

وبالتالي، فإن الشاعر، أسس رؤى، إنه رؤيوي، وليس وصفياً، منذ (العنوان) العريض للقصائد: (قصائد تجريبية)، إلى العنوان الأساس للقصيدة/: النص: (القوة الطاردة المركزية) وهو عنوان ينطوي على مفارقة (خطيرة)، في مجابهة النص المألوف، والاعتيادي، الذي يقدمه شاعر (عمودي) مثلاً.

– والعنوان، أيضاً، ينطوي على المفارقة الخطيرة، في موازاة النص عالي التركيز الذي قدمه (المقطع الختامي) (موضع تطبيقنا).

الشاعر، اسس رؤى، واضحة، في نمذجة نص، وفي نظرته إلى العالم، (رؤيته) وابصاره في آن)، دون أن يسقط النص –والفكرة– والعلامة، والعلاقة، في ضيق أفق (المحلي/ أو عادية (العادي) المحدود البعد،...

مع أنه في المعاينة والتفكيك يتبدى لنا فضاء النص:، محلياً، عربياً ذا نفس إنساني ليس بمعنى (الكوزموبوليتانية)، ولكن بمعنى الشمولية الخلاقة، ذات الهوية: إن (النص) احتوى (وحدات شمولية) ذات ثبات، وعمق، إنساني (موجودة) في كل زمان ومكان وعصر، اختزلتها ثلاثية (الحب)(الجمال)و (الطبيعة)/ ندى السحر).. ووضع مقابلها، على وفق تقابل متضاد: ثلاث نقائض هي: (مستحيل)/ (خدعة)/ خرافة.

وفي هذا –اللقاء المتضاد– بين مزدوج ثلاثيات، خلق معماراً فنياً متوازياً ومتقارباً معاً، ومتعادلاً في التحدي والمرادفة، لا يلتقط، منذ الوهلة الأولى، ولا يمنح نفسه بقراءة عجلى.

بل في التأمل، والحفر عميقاً، والقراءة السائدة، من قاريء معاضد.

وهو، أيضاً، وضع فاصلة نفسية، وانتقالية تغييرية، بين ثنائية الثلاثيات، وبين التحدي ومضاده، عازلاً المعنى عن التطابق، والمرادفة، ليكون (نقيضاً) وهذه (الفاصلة) هي: "لكن"!.

النص خلق مفارقة مضمرة داخل ذاته، بَنْيَّتِهِ. وغير معلنة داخل المتن في ظاهره، لكن إذا أضفنا لها العنوان، وهو "ثريا النص"، ومفتاحه- معاً، و"التاريخ" الذي ذيلت القصيدة به (١٩٦٩)، يكون (العنوان) و(التاريخانية) رابطين أساسين لبنية النص /المقطع/.. فالمفارقة المضمرة، في النفي /والتأكيد عبر الثلاثيتين:

أ-الحب ليس مستحيلاً.

ب-والجمال ليس خدعة

ج- وندى السحر خرافة/ "الطبيعة، تقطير الطبيعة، خلاصتها: الندى)

الحب في مقابل مضاده: المستحيل

الجمال في مقابل مضاده: الخدعة

الندى في مقابل مضاده: خرافة

وحين تصبح هذه (الوحدات الحياتية (العناصر/ الوجودية)- والجمالية والنفسية والوجدانية - "ثابت حضور" النص، فهي أيضاً، ثابت حضور" (الوجود)!

وأيضاً على الضد، حين تصبح هذه (الوحدات) و(العناصر): صعوبات، إذ ذاك، لا يترك الشاعر الضفة الأخرى من معادلته سائبة، بل يغنيها بالنقيض، فتصبح (المعادلة) محتوية: (نقص النقيض)، = (نفي النفي)=إثبات -ثابت حضور =وجود

وهي، في ذات الوقت، ليس النقيض التجريدي، بل (المسبب).

النص، يشتغل، هنا، أيضاً، على (السببية) وليس على انغلاق. فهو، إذاً (قوة) (طاردة) (مركزية).

هنا، يغذي (الشعري) متنه- يندد (فلسفي)، وبعد نظر! إن غياب الحب والجمال والندى، (سببه): انشغال البشر بالمعارك والحروب والكوارث (العنف) التي نجمت عنها/ الأحزان، (وبالعويل)! وهي حالة (فقدان) خطيرة، جمالياً، بيئياً، تكوينياً، نفسياً، أنسياً.

هنا، أنسن الشيء (العنف) (العويل).

إذ كيف (يفيض) (وليس يكتظ أو يزدحم -حسب-) القيض من الماء، الرواء، الأنهر، خارج الضفاف، خارج السدود، أي: خارج الحد.

(مرقص البشر): (مرقص) -هنا- مشروط بالإنساني كافتراض- إنه مرقص بشر، لأن الرقص، هو لهم، حياة، تعبير عن فرح أو حزن عن إنسانية عن حالة، وعن شعور.. وهو ليس (مرقص) تجار حروب، أو قتلة!.. (بشر)- هنا، الجانب الآخر (المضطهد /البريء/ المعتدى عليه) بدليل (ما بعد) الكلمة. (يفيض) بـــ (العنف) و(العويل) لكنه أيضاً (الجانب المعتدي/ الآثم) إنهم، معاً، في المكان المعتدي والمعتدى عليه/ سبب العنف وسبب العويل، والمعنف والباكي! وتلك مفارقة الجمع: البشر، داخليتها، القابلة للقسمة على اثنين: أبيض وأسود. خير وشر.

حيث يفترض أن (يفيض) هذا (المرقص) بالسعادة، والفرح، والحب والجمال، والغناء، والأمسيات العذبة، نراه (يفيض) -بالعنف والعويل- هاتين المفردتين تختزنان تأويلات متوالية، وتنطويان على المتوالية السوداء: الدمار /الحروب/ الكوارث/ العسف/ القهر/ الاستلاب/ الأسى/ الفقدان/ الفواجع/ الخسائر.. الخ المفارقة الضدية، إن الفيوض هي: العنف والعويل، ولي الحب والجمال، وهنا، تعيدنا المفارقة في جوهرها إلى العنوان، الذي ينطوي على تأويل قراءة: "القوة الطاردة المركزية"، هل هي إذاً حالة العنف والعويل، القوة الطاردة المركزية، للحب والجمال والفرح.. في راهن تلك الستينات وإلى أمد أبعد، حتى نهاية القرن العشرين، وربما أبعد!

نعم.. ربما، وكلا.. ربما..

وبين "نعم" و"لا" يظل النص يشتغل على جدلية التحريض والإثارة، وإن لم يقلها (مباشرة) أو مثل شعار، استشعر الشاعر هذه المفارقة الضدية -الحياتية- من الذات، إلى الجمعي، وارتقى بها من الواقعي إلى النص.. فتحولت من مفارقة واقع، إلى مفارقة (واقع -نص) إنها خلقت (شعرية) المكان /داخل شعرية النص) والموقف.

النص، إذاً يمثل زمنية، بوعي، خرافيته المكانية أيضاً، فهو قاسم مشترك لواقعنا /العربي/ والعالم/.. تمثيل دقيق، ومكثف لحالة عصرنا، في بنائية، حداثة رؤى، ورؤية، وإيجاز، وصل درجة بلاغة البساطة، باقتدار.

- ٣-

■ ***(حين جاء المقاتل***
عند حدود الوطن
تحول جسمه
شجرة ..)

■ *يوسف الصائغ*

....

■ في قصيدته (الشجرة) التي نشرها في جريدة (الثورة) مع رسم تخطيطي بريشته، يقدم يوسف الصائغ ليس مفارقة قراءة من نمط آخر، هي قراءة تعاضدية للوحة شعراً، والشعر رسماً، حسب، ولكن بذلك الإيجاز العالي، في خطوط الرسم، كما في خطوط الكلام، وبالفنتازيا.

هذا الإيجاز يفيض بموحيات تتسع فتخرج عن حافة الرسم وأسطر النص المكثف الوجيز، بحيث تنمو في مخيلة المتلقي، رغم أنه (رآها) مرسومة أمام مقلته، بصرياً.. وقرائياً.

لقد حسم (الصائغ) إنشغالاته وبحثه في معضلاته وخياراته، وهو أمر قد يبدو خارج النص- تلك الانشغالات التي اتخذت (شكل): قصائد غائمة، سود، مترددة، معزولة، قصيرة النفس، لكنها فنطازية:

■ ***(الليلة كان الكابوس***
مختصراً جداً
مائدة وزجاجة خمر
وثلاث كؤوس
وثلاثة أشخاص
من دون رؤوس!)

أو : ■ ***(خيط من نمل أحمر***
يتحرك بين سريري والباب
أنـهض من نومي

أسحق خيط النمل بأقدامي

وأعود

وإذ استيقظ ثانيةً

ألقى بين سريري والباب

خيطاً آخر

.. أكبر)

فأصبح –الشاعر– بعد ثلاث سنوات من العذاب في حسم خياره النهائي، يسمع صوت نفسه كمن يتكلم في نومه: (أنا لا أنظر من ثقب الباب إلى وطني/

لكن أنظر من قلب مثقوب..

وأميّز بين الحب الغالب

والحب المغلوب)

وهكذا، شيئاً فشيئاً، (اندمج) الشاعر مع مشهد (الحرب)، لا يعني ذلك أنه مع ويلاتها، لكن قصائده فاضت بتلك المشهديات عن حالاتها، ونماذجها، بإيجاز شديد، وإيحاء غني، ومخيلاتية عالية. إنها (فنطازيا) تحمل مفارقتها، الدينامية.

■ ***(حين جاء المقاتل***

عند حدود الوطن

تحول جسمه

شجرة

راسخ جذرها في التراب

ومرتفع جذعها في السماء

وأغصانها مثمرة..)

بهذا المقطع، يرسم الصائغ المشهد الأول، وهو مشهد (سلامي)، اندماج الشخص بالشيء، المقاتل بالشجرة/ انسنة الكائن، والطبيعة، في مفارقة كنائية: الإنسان =شجرة. وإذ يبدو المقطع الأول معرف بنفسه، ومكتف بذاته، (التحول): حين تحول جسم المقاتل شجرة، بدت الأسطر الثلاثة، تحصيل حاصل، (جذرها راسخ في التراب وجذعها مرتفع إلى السماء وأغصانها مثمرة) وبدت، كأنها تفصيلات – لا ضرورة لها، فالشجرة بذاتها، تعطي ذلك.

لكن (التحول) الثاني، يفيد من هذه الإضافات، فالمشهد الثاني، قدم انعكاسات تحولات (الحرب) على الشجرة: (المقاتل المكنى):

(هبت الريح، لم تنحن
شبت النار،
جاء العدو،
تبدلت الشجرة
مدفعاً
والفواكه صارت
قنابل
والأرض من دونها
مقبرة..)

تصعيد في المشهد، المليء بالاستعارات والكنايات.. الريح، هنا، هي الحرب (هبت= ابتدأت) النار.. (المعارك)= (شبت) (العدو) – جاء– .. إذ ذاك في هذا (المجيء)، تبدلت الشجرة (المقاتل المكنى) الذي توحد في الشجرة وتوحدت الشجرة فيه، في (تحوله) الأول.. تحول (جسمه).. هنا الشجرة صارت –مدفعاً

الفواكه = قنابل
الأرض= مقبرة

إيجاز كامل. زهد في اللغة والصور. مخيلة عالية لدرجة الفنطازيا وينفتح النص على مناخات عدة: حوار داخلي، وهج، لحظات صمت، تحولات، موقف..، بسبب (توحد) تلك الثنائية الإنسان الشجرة، ثم العنصر الجديد (المكنى) –والأرض..

(الاسم) هنا.. لا ضرورة له، المهم (المعلوم) الرمز: الإنسان/ والشجرة. الإنسان/ المقاتل/ بكنيته والشجرة) برمزيتها، توحدا، إذاً الموصوف بفعله، والعلامة (الرمز) لتكوين (علاقة) هي (التوحد) ثابت حضور، جديد، وإن يكن مجازياً.. (توحدا) في (الانتماء) إلى (الأرض): الوطن، وصارت الأرض – (مقبرة للعدو)..

فالانتماء –هنا من وجهة نظر النص أصبحت المعادل الموضوعي للقتال، وهو حالة التحول في التوحد، ثم في القتال).

في نموذج هذا النص، أونموذجيته. يكتمل الإيجاز، في سرد حكائي وجيز، مكثف، دال، بأقل من يمكن من (تفاصيل) وأوسع ما يمكن من آماد تأويلية وموحيات.

كثافة /روي/ زهد تفاصيل/ وضوح موقف/ =ثابت حضور ثلاثية: المقاتل /الشجرة/ الأرض. ألغى النص بنية انتظام هرم تراكمي كما في (القصائد العمودية)، وأسس: هرماً متصاعداً في وحدة موضوع.

وتماماً، كما فعل البريكان، وضع الصائغ مشهداً أولاً تأسيساً مثابة انطلاق، مصطبة بناء تالي النص، وطوابقه، والنمو الذي جعل فيه للشجرة– جذراً في الأرض– واتساقاً مع السماء، لا حد له، ولا نهاية.

التأسيس (لملوية) القصيدة، منارتها، مبناها المتصاعد، فالشجرة لا يقف نموها، في راهنيتها، إلاّ عند الموت/ تماماً كالإنسان.

لم يلعب الشاعر بالكلمات، بقدر ما أتاحت له قدرة مخيلة، واقتدار عدة، لأن يشتغل على بنيته مشهد، حكائياً.. وبتشظيات المشهد، أبعاده الظرفية: الفواكه صارت قنابل.. حين صارت الشجرة مدفعاً..

المجاز الاستعاري دفع بالصور إلى ذروة هرم. لا إلى تراكم طبقات. وهو هرم أفاد من التخييل بالرغم من مظهريته الواقعية. حيث القراءة التعاضدية. تغني المعنى. فهذا الإيجاز المقتدر، هو نقيض (الإيجاز العاجز) والإسهاب المنفلت، غير المسيطر عليه.

يخرج النص، أيضاً، من (واقعي الواقع) من حيزه المادي: شجرة فواكه، مدفع، قنابل، مقاتل، حدود، إلى تركيب آخر، معقد برغم من بساطته الظاهرة، ليصبح (واقعي النص) حيث الفواكه = قنابل، والشجرة= مدفعاً، والأرض= مقبرة.

إنها المفارقة الضدية/ ضد طبيعة الأشياء. من سلام الشجرة والأرض، إلى قتاليتهما. دال جديد، وتأويل الحالة وتغييرها..، فالتخييل، هنا، جاء نتيجة، وليس هدفاً، الإيجاز بلاغة، والفنتازيا السوريالية، انتباهة فطنة..

لأن الشاعر استوعب مناخ التلقي فخلق جمالية تلقٍ، خاصة، في زمن الحرب تعتمد: الإيجاز. (قصة قصيرة جداً) هي (تحول) المقاتل والشجرة إلى

(شجرة مقاتلة) نص لا يخسر الشاعر اندماجيته به، بمشهد، بحضور آني، بتاريخ.

وفي المبحث الخاص بالشاعر (٤–المعلم السّجال)، جئنا على ذكر نماذج أُخر، اشتغل فيها على هذه الخاصية: الإيجاز في بلاغة بساطة، وزهد لغة، وتخييل فنطازي: كنهه عن (الشهداء) الذين (ينزلون) يوم (إجازتهم) في قصيدة (إجازة).. حيث يظل (حتى) الشهيد.. وحيداً!.. لا مكان يتوجه إليه لقضاء (إجازته)، ويمضي ثانية إلى (الجبهة)!..

إنها مفارقة نص.. ضدي، لغة، وبلاغة، وموضوعياً، وإيجازاً.. ومعانٍ أبعد!

– ٣ –

■ ***(في غرفة المستشفيات***
يغلق المريض
باب جرحه
ويطفئ الآلام
كي..
ينام)

– كاظم الحجاج

..

في: "مجموعة قصائد قصار" تحت عنوان: "إيقاعات سريعة" في ديوانه "إيقاعات بصرية" لجأ كاظم الحجاج إلى الإيجاز جداً، بقص شعري.

هذا نموذج ينطوي، أيضاً، على مفارقة سماها في عنوان القصيدة الموجزة، جداً: "تعتيم"، والمستلف من حالة الحرب، (التعتيم) – هنا– مجازي:

(في غرف المستشفيات، يغلق المريض/ باب جرحه ويطفيء الآلام.. كي ينام!)

انتهت القصيدة!
هل انتهت حقاً؟

لنبدأ بالعنوان (ثريا النص/ الجزء المهم من المتن القصصي): (تعتيم)، إنه الفاتحة، الاستهلال، الذي يغطي مساحة (الفعل)، ويصف الحدث، بمفارقة ثقة (يغلق) المريض (باب جرحه)، وبطرافة، روح دعابة، حزينة: (يطفيء الآلام.. كي ينام!).

العنوان، موحي وضعنا كله: (تعتيم)، في حالة "مونو دراما" (منمنمة) قصصية قصيرة جداً إيجاز لا اكثف منه ولا أشمل.

فلو جردنا النص من الحالة العامة /الطارئة/: الحرب لأحتمل تأويلاً آخر: لكن (شيوع) مفردة (تعتيم)، كواحدة من "يوميات" حالة الحرب/ في الغارات عادة/ لأحتمل تأويلاً أشمل، فالمفردة هنا سحبت (التأويل) إلى ما تحتها: إلى النص، وما بعده.

هذا النص يحتل أصغر مساحة على الورق. خمسة أسطر فقط في (أحد عشر كلمة) هي كل جسم النص/ القصيدة/ القصة/ اللقطة/ الواقعة/ الحالة.. وكل حضورها المادي/ الواقعي/ الوجودي/ الإنساني/ الغني بالتأويل.

وأيضاً، بمهارة اقتدار نقل الشاعر، التجربة، من واقعيتها (واقعي –الواقع) إلى (واقعي– النص) بفرادة تناول، ومفارقة قراءة: (تعتيم).

أي مريض بمستطاعه أن (يغلق باب جرحه) و (يطفئ الآلام..) (كي ينام) ؟متوالية أفعال (يغلق/ يطفيء/ ينام) تنسحب الحالة، من الفعل الاضطراري، إلى النتيجة –ربما (النوم) هنا، كناية عن (الموت).. كخلاص نهائي من الألم. إنه إمكان آخر: في حالة المواطن الاعتيادي: يغلق باب داره /يطفيء الضوء/ كي ينصت إلى أصوات الغارة/ يحتمي بملجأ/.. ذلك هو (معقول) الحالة.. واقعها وواقعيتها. ربما يجافيه النوم، في تلك اللحظة المتوترة، ذلك أنه من الاستحالة أن يتمكن المواطن تحت ظرف (غارة)، وحالة (تعتيم) أن ينام!

فكيف إذا كان هذا المواطن مريضاً، جريحاً؟ فيضطر إلى (غلق/ باب/ جرحه!).

في حالة المواطن (العادي): الا مكان هو طبيعة حياتية عادية ومقبولة. وهي ردة فعل تفرضها حالة التحرز والاحتياط من مغبة الموت أو الأذى، على وفق (تعليمات) (الدفاع المدني!)، ربما هي حالة (نمطية) ومكررة يومياً، تحدث لكل الأسر والعوائل، أيام القصف، وهي مفارقة، أن يعتبر المواطن حالة

(الغارات) و(القصف اليومي) و(التعتيم) اعتياداً!

المفارقة الأخرى تكمن في تأويل تأويل واقعة النص، وليس في واقعية – الواقع، هنا، المريض لا يغلق باب داره، أو مستشفاه، أو باب غرفته في المستشفى، بل يغلق (باب جرحه)! وهو، لا يطفيء الضوء، بل يطفيء (آلامه!).. فهل بالإمكان /واقعياً/ إغلاق باب الجرح، من قبل المريض نفسه، وبتلك (البساطة)، أو (إطفاء) الآلام– ومن قبل المريض ذاته؟!

نعم، في حالة إرادة استثنائية، يمكن أن تتحقق تلك المفارقة الضدية /اللاواقعية، وهذا "الامكان" هو إمكان استثنائي، خلقته قوة إرادة (مريض) (جريح) أيام الحرب! إنه ليس مريضاً عادياً.

النص قال ذلك، بالإيجاز، بزهد لغة، بالمفارقة الضدية، بالبساطة أيضاً.. وبمخيلة سوريالية! وكان (العنوان) محركاً للنص، لمتنه وروافده، وللقص الشعري الموجز جداً. بأن يتحول إلى (متن) حياتي: "تعتيم" وليس "نوماً". بل جاء (النوم) فعلاً مطمئناً وواثقاً في نهاية النص، وكأنه حتمية! أو قدرية.

ولم يعطنا النص حالة فردية، مع أنه (تحدث) عن (شخص) واحد هو (المريض)، فبفعل أساس: (يغلق) ثم بفعل قال: "يطفيء" وثالث: "ينام.." أي بمتوالية أفعال تبدو حالة المريض حالة "تعميم"/ وليست "تعتيماً"..، بفعل الفضاء، ففضاء الحدث هو "غرفة المستشفيات" ولم يقل (غرفة) في (المستشفى)..، في "غرفة المستشفيات" مرضى، وليس مريضاً واحداً، ولأنها ليست حالة مرض اعتيادية، فالمريض يغلق باب جرحه!.. إذاً، فهو (جريح) وليس مصاباً بحالة جرثومية، أو عدوى.. الجرح، ينفتح على احالة، وتأويل، إنه من نواتج الحرب..

ثم لنتأمل هذا التقابل، والتماثل، بين: تعتيم/ تعميم.. ثم آلام/ ينام.، والأشياء: الأمكنة: غرفة /مستشفيات/باب/.. اللعب، هنا، على الجناس والطباق، والمجازات، الاستعارة، والكناية، ميزة قصار المقطعات، كون الايجاز يقتضي تكثيف الحالة، وتوسيع أفق العبارة، والدوال، إنها تكشف عن عناصر، علامات، علاقات، أوسع من مدارها الظاهري.

ولدى كاظم الحجاج، الايجاز، والايجاز جداً بات أسلوباً، وليس ومضة خاطفة، تأتي في نص وتزول.. إنها تجربة تتكرر في نماذج أخر..

في (قصيدة): (انعكاس) المتكونة من أربعة أسطر فقط، بثمان كلمات، نقرأ:

(صار النورس

-وهو يطير
وراء الموجة
ظلاً أبيض..)

بهذا المقدار اللوني، /التشكيلي، والايجاز، قص النص حالتين: حالة النورس، وتحوله حين يطير، وراء الموجة، إلى ظل أبيض..

هذه الصورة /الحالة/ اللقطة/ - عبر الصيرورة- واقعية جداً تتكرر مئات المرات أمام عين أي زائر للبصرة، وبالذات عند ضفاف (شط العرب) ، لمجرد أن تراقب (العين) - بوعي اللحظة- النوارس...لكن هذه (اللقطة) خرجت من المألوف الحياتي /الواقعي/ اليومي، بهذا الومض، لتكون وحدها نصاً مكتفياً بذلك، قصيدة قصيرة جداً..

وبأربعة أسطر، أيضاً، هاكم (قصيدة): (تصحيح):

-(آخر ما يفعله المحررون
-قبل النوم-
في الجريدة
أن ينكروا أخطاءهم!)

..

■ -هل النص، هنا، تأكيد لمعلومة /أو تأكيد لخبر، أو واقعة؟

إنه ذلك كله، وأبعد.. فقد حمل، أيضاً، مفارقة انتقادية، وطرافة، روح مداعبة.. فالنص لم يضع (الحالة الزمنية: قبل النوم!) بعد فعل الاستهلال والمشهد الأول للقصيدة: آخر ما يفعله المحررون، وكأنه حين وضعه بعد هذه الجملة، وقبل شبه الجملة (في الجريدة) - وهي المكان أيضاً - أراد أن يوحي بأن المحررين، ربما ينامون في الجريدة، وينامون -هنا- بمعنى دلالتها الأخرى، يسهون- والسهو يسبب الخطأ، فالجريدة ليست غرفة نوم وليست فراشاً، لا فندقاً ولا بيتاً.. كي ينام فيها المحررون، لكن (النوم) حمل تأويلاً، وموحى ما دام مرتبطاً (بالأخطاء)، فهو، إذاً، (نوم) مجازي..

ثم إن المفارقة الأساس تكمن في العنوان، بعلاقته مع النص، وتحديداً مع نهايته: انكار الأخطاء: "أخطاءهم"، فالتصحيح، عادة، هو تحاشي الأخطاء، وليس انكارها!

فالشاعر، هنا، يشتغل على منطقة وعي لنصه، بقصدية كاملة، تبدأ من بنية النص القائمة على الإيجاز التام، وحتى اللعب على علامات التعجب!، حيث وضع العلامة، بعد كلمة "تصحيح!" (العنوان)، وكرر ذلك في نهاية النص بعد كلمة (أخطاءهم!)..

إذاً، لا كلمة (تصحيح!) مع علامة التعجب- ولا (أخطاء!) المحررين مع علامة التعجب، أيضاً، هما معناهما الظاهر، بل موحى ظلالهما، ومعناهما الآخر.. الانتقادي، المضاد.. وتلك (حالة) تدفع إلى قراءة تأويلية، أبعد من حدود النص، وفعله، وظاهره.. إنه إيجاز يدفع إلى نص يكتبه القارىء المعاضد، ليتشكل من موحيات النص الأصلي.. وهذا التوليد في المعاني، يخرج بالإيجاز من حالته القاموسية، كونه ما قل من الكلام، الواضح، السريع.. فهو -هنا- "كلام" أغزر، بمتوالية توصيل تختلف من قراءة إلى أخرى، ومن قارىء إلى آخر.. إيجاز خصب، هو، يفيض بمعنى المعنى في آن.

في نصه: "سيما" يلجأ كاظم الحجاج، ليس فقط إلى الايجاز الخصب، وموجز القص جداً، بل إلى (الهامش) الذي ينطوي، أيضاً على مفارقة تضاد، بين الحالة واللاحالة، وهو ليس هامشاً تفسيرياً بل إيحائياً، يدخل في صلب المتن ونسيج خطابه السردي:

-("سيما" عروس البحر
ترتبك المراكب حولها
.. ويتيه نورس
سيما..
إذا نطقت -ولو حرفاً-
يصير الشعر
أخرس)

أما نص الهامش فهو: ("X" سيما فتاة أردنية ليست جميلة جداً!. (غير أنها جميلة جداً!") كما أن الشاعر يضع الاسم: "سيما" في أول القصيدة داخل هلالين، زيادة في التنبيه وكأنه اسم أجنبي يريد حصره بين أقواس للتأكيد..

في المقطع الثاني، وهو مقطع الحسم في التتالي: "القاعدة" ثم "الاستنتاج" يخرج بالاسم إلى فضاء أرحب، يكسر الهلالين، يكسر القيد التأكيدي، أو "الغرائبي" -موحى أجنبية المسمى - ليجعله مألوفاً عربياً، وجزءاً من جسم

الفعل وحياته: إذا نطقت.. -ولو حرفاً-، هنا امعان في الايجاز جداً- ولو حرفاً- لكن "النطق" له رحابة أفق: (يصير الشعر.. أخرس!)

لسان سيما، إذاً، أغنى من لسان الشعر، ولسان القصيدة، هنا سيما تخرج من الموجز إلى الرحيب، جميلة جداً وليست جميلة جداً.. ذلك لا يهم، فالتضاد هنا، يؤكد جماليتها.. في النطق، وبالهامش الساند، يتعمق موحى الايجاز، موحى النص.

بساطة، تبدو مألوفة، لكن الاشتغال عليها لإخراجها -بتأكيد أسلوبية- وبهذا الثراء، يجعلها خارج المألوف، إنها صناعة نص، بفطنة اقتدار/ وبلاغة فن:

ماذا تمتلك سيما غير النطق، أية سمات جعلتها جميلة جداً، خارج مواصفات الجمال الظاهري، المظهري، والمرهون باذا الشرطية: "إذا نطقت"، هل يكمن (جمالها). في (النطق)، والخطاب المنطوق، أو بطريقة النطق؟.. "عروس البحر"- وهي وصفية جمالية استثنائية - ترتبك المراكب حولها ويتيه نورس!، و(المراكب: جمع) و(نورس: مفرد).. المراكب لا أهمية لها عندها.. لأنها "ترتبك" حولها، تحوم، دون جدارة قيادة للفعل..، أما ذلك "النورس" فهو "يتيه!.. يخرج عن مداره، ومساره، وتحليقه!

حركية عالية في المشهد، وما يضمر.. ذلك كله تجسيد في نص موجز جداً.. لكنه غني، يفيض ويتسع. وتلك ميزة في إسلوبية كاظم الحجاج، في قصار قصائده، أو مواجيز نصوصه الشعرية.

في قصيدته القصيرة جداً: "تومان البصري"، فالشاعر يقدم تاريخاً كاملاً لشخصية معروفة جداً ونادرة، ومتميزة، عرفتها أجيال من أبناء البصرة، وتعلقت بها، لذا فالإيجاز، هنا، يتسع لمخيلة خارج النص، من قبل القارئ، المعاضد، الملم بخاصة بشخصية (بطل) النص: (تومان).. كما يتسع النص بحياة تومان ذاته، خارج سطوره.

ولأن منتج النص (الشاعر) هو السارد العليم، المتكلم، يريد للبصرة- دون أن يسميها- ديمومة شباب، فلن "يصدق" "الاشاعة"- وهي بين هلالين كمفارقة كتابة- كون (تومان) بلغ السبعين! النص بخمسة أسطر أيضاً، لكنها حياة:

-(لأنني أريد هذه المدينة

دائمة الشباب

فلن أصدق "الإشاعة"

التي تقول:

"تومان في السبعين!")

و"تومان" هو مواطن بصري، كان يعزف الناي بأنفه، وهو يتقدم لوحة الإعلان عن الفيلم السينمي الجديد لدار العرض التي يعمل فيها، إنه خطاب متحرك، لا يكتفي بالإعلان العادي عن جديد السينما، جديد العروض، بل يقدم خطابه (الإعلان) بمهارة فذة: العزف على الناي بانفه!.. مرات يغني، ودائماً يداعب البصريين، ويرقص أحياناً!

اختفى "تومان" من المدينة، فترة طالت، حتى أُشيع بأنه "مات"، لكنه لم يمت، بل ابتعد، فقد بلغ السبعين، ولم تعد "حركته" التي عرفها به أبناء البصرة، بنفس الخفة والمهارة، إنه أراد أن يبقى في ذاكرة المدينة وأبنائها، جزءاً من واقعها الحي. وتراثها (الشعبي) والإنساني، فتىً، أسود اللون، أبيض القلب والسريرة، فناناً، منح السرور لكل الناس، دون حدود أو شروط، وهو أيضاً، واحد من فناني "فرقة الخشابة" يقودها مع آخرين، تركوا تراثاً من الأغنيات، والايقاعات وفنون الرقص الشعبي وطقوسه- مثل رقصة الهيوه- والطقوس الاحتفالية التي يقدمونها صحبة الأعراس والأفراح حيث يشكل "تومان" وفرقته، مسرتها وفعلها المميز..

لم تغب -زمن الحرب- بل ترددت (إشاعات)- نتيجة شدة تعلق الناس بتومان وحبهم له- وخوفهم عليه من (القصف) العشوائي الدائم على البصرة، خافوا عليه من (الموت المجاني)، موت المصادفة، فظلت تردد بأنه نجا من الموت مرة، وأنه جرح فقط، ومرة تقول الاشاعات أنه مات،...، أو أنه (هاجر) إلى مدينة الناصرية لأن القصف طال بيته، كما طال أغلب بيوت المدينة وأحيائها السكنية، فهاجر مع من هاجر إلى المحافظات الأقرب، تحاشياً للموت (المجاني) اللامتوقع، والمتوقع في أية لحظة..

المهم، إن "تومان" هذا النموذج الفريد، كتب عنه العديد من الأدباء البصريين، القصص والقصائد، وجاء ذكره في "يوميات" و"مذكرات" وكتابات حرة، أخرى عن البصرة، وناسها، وتاريخها.

لكن إيجازاً رائعاً، يختصر ذلك كله ببوح شعري مترادف مع متواليات: المدينة، شبابها، الإشاعة، العمر (تومان في السبعين)، يخلق، خلق بالفعل، مساحة عريضة من التداعيات عن المدينة وتومان، والسينما في البصرة، هذا

التوحد في العمق من الأصالة والعلاقات.

"تومان" –هنا– (علاقة)..، والنص لفتة وفاء لتأصيل تلك العلاقة المتميزة في ذاكرة المدينة وتاريخها، وحافز، يدفع القاريء السائد، الذي يعرف "تومان" أو سمع عنه، بالانفتاح على قراءة أرحب للنص، يمتد به من إيجازه العالي إلى غنىً، يتجذر في ماضي المدينة وتراثها، وعراقة أصالتها وفنونها، وعلاقات ناسها، إلى المستقبل، حيث تظل "العلامة" قرينة بفعل، بانسان، بمسمى..

فالشاعر لم ينف ذلك، بل عمقه، إذ لم يغفل مفارقة الكتابة، كما مفارقة الحدث، لذلك وضع كلمة "الإشاعة" بين هلالين، كما وضع عبارة "تومان في السبعين" بين هلالين –أيضاً– مع علامة تعجب!. بذلك، وبقصدية اشتغال، ينفي المعنى بمعنى آخر، فيضع إلى جانب المعنى (الظاهر) (معنى المعنى)/ (المضمر).. وتلك إفادة أخرى من موحى الإيجاز وفنيته، التي تقوم على تعميق دلالات النص، وبلاغة بساطته، اقتصاده، وشسوع قوله في آن.

..

■ توقفنا عند (تومان)، ذلك إنه (مدلول)، قدمه النص، على إيجازه، متضمناً المقدمات، هو كل ما تضمنته علامته من الوجهة الدلالية.

بمعنى أن مفهوم المدلول– هنا– هائل الاتساع والإفاضة، احتوى ليس فقط على كلمات بسيطة، إنما أيضاً على مقدمات وحجج،: (لأنني أريد هذه المدينة دائمة الشباب/ فلن أصدق الإشاعة"..) في قراءة أفقية للنص..

النص يمتلك التساؤل، ما يقال بشان إشاعة، قابل للتصديق أو الرفض، والرغبة (لأنني أريد) والسببية، علامة وحجة، بمتسع إشارات. كي يكون "تومان" أصغر، أكثر فتوة، ليس في السبعين!

إن محتوى النص، هنا، مماثل لمحتوى رغبة. ومضاد لمحتوى إشاعة. محرك وتحريضي على شيء يتعلق بمكان وتاريخ وفعل.

"تومان" –وحدها– كمفردة ومسمى– تسوغ لنا التأويل، لأنها "مرجعية" النص يتكيء عليها كأنها "وثيقة" وهكذا يتحصل لنا، من إيجاز عالي، متسعة من الدوال والمعاني، بل متسعة من السرد والحكايات.

الايجاز، لم يعد، هنا، محدودية كلمات، بل هو نمو طبيعي للإمكانيات المتضمنة حدساً، ورداً وعمراً في الكلام: تاريخ كلام. اقترن بتاريخ شخص وتصورات وذكريات.

بين تصديق الإشاعة، والمقصد، مسافة السرد.

وبين زمن الروي، وزمن "تومان" مسافة تخييل.

إن (تصور) النص الاّ يكون "تومان في السبعين"، خلق علامة لتعبيره، إمكانية نوعية لخطاب (مدرك) من حيث كونه سرداً، لموضوع ممكن وكبير له علاقة بذاكرة جمعية.

من هذه الوجهة، يكون "الايجاز" فاتحة كلام، وليس خاتمته...

وبذلك، يضيء النص، مكانة الايجاز، وبلاغته في بساطته، ليس في نواياه، حسب كذلك قدم (قصة موجزة)، تحتمل الكثير من "الحكايات" عن "تومان" نفسه، عن (علاقة) النص، "تومان البصري"، وثرياه المضيئة.

فالمفردة، استدعت عمقاً آخر، ففاضت عن حدود النص، وجعلت القاريء المساند يستغرق في استذكاراته.

بهذا المعنى، يكون عمق (المسمى) ودلالته، مرتبطاً بمقصد النص وتوجهاته: تأكيد شباب المدينة، من خلال تأكيد شباب (علامة) النص/ بطل هذه القصة القصيرة جداً، الموجز السردي شعراً. نصاً حكائياً بخمسة أسطر، تجاوز فيه -بالتعاون مع القاريء المساند الحكاية النص- التسمية، إلى حياة.

وهذا ما يبرر لنا الحديث عن فيوضات النص/ وإيجازه.. من خلال بطله ومسماه وحياته.

- ٤ -

■ ***(سقطت من عيون المها الحدقات***
-حينما قُصِفَ الجسرُ
وانفرطت حلقات المحبين
وارتاعت الأمهات)

■ *سامي مهدي*

...

■ في حنجرة طرية "يقدم الشاعر سامي مهدي: "رباعيات" (ص٤٠-٤٢)- وهي بطبيعتها، ومذ تعارف عليها واشتهر بها "عمر الخيام"، تكتفي بذاتها، في أغلب الأحيان، وتعتبر كل "رباعية" نصاً مستقلاً..، إلاّ إذا جمعها موضوع

واحد.. كاشتغالات، اتخذت من "الرباعية" شكلاً، أو مقارباً فنياً:

■ ***(كم كنا نحلمُ***
كم كنا نرتابْ
كم كنا نخشى أن نُطْرَد،
أو نُهمَلَ عند الأعتاب؟!)(ص٤٠)

هذه الرباعية الأولى، لا علاقة لها بالرباعية(٢)، أو (٣).. إلاّ بالشكل، المعمار الفني، حسب:

■ ***(ناقوس الصمت يدقُ***
فترتجفُ الأحلام
وتقلبُ أوراقاً تُركِتْ
وطوتها الأيام..)

..

وهكذا الأمر في بقية "الرباعيات" :

(مقتولاً ماتْ
مطعوناً
بشعاع الشمس
وجمر الكلمات)(ص٤١)

.. والرباعية، لدى سامي مهدي نص مكتمل، مكتف بذاته، هو، من المواجيز البليغة، التي تعطي ما عندها، وأبعد، في الأسطر الأربعة.. باشتغال مدروس، وبقدر وضوح المعاني، لكن المدى مفتوح، عادة لما هو في صلب معنى المعنى المتولد..!

إن مواجيز سامي مهدي تشتغل على تعدد دلالي، ومخيلة، ومفارقة واقع، واختلاف.. لتعميق فكرة تتجاوز السائد الصاخب، حيث الشعري يتمظهر في بناء ليس النهائي المحدد، وإنما هو (النهائي) المفتوح باستمرار على اللانهائي، في نص (مصمم) تماماً، ليكون ذاته.

وقد سعى الشاعر في "حنجرة طرية" /الديوان/ إلى كتابة مواجيز، أيضاً، سماها "يوميات" عن "نزيف النار"– (كتبها) (في أيام ساخنة تحت

ظروف ساخنة)(٧٥)...

ففي ١٩٩١/١/٢٣ كتب:

■ ***(كفني هو هذا العراق***
وهو قبري
وشاهدتي
وهو ما ملكته يدي
حين نحشر يوم المسَاق)(ص٤٤)

تكاد "اليوميات" هذه أن تكون صيغة خطاب مباشر، حول موضوعة محددة، كَنّاها الشاعر بـــ "تزيف النار".. لكنه تجاوز، في بعضها، ذلك الخطاب، المباشر، إلى ما هو ميزة في نص سامي مهدي، القصير، المليء بالدوال:

■ ***(سوف ارتقُ جرحي***
غداً..
مثلما ترتق الأمهاتُ
خروق الثياب القديمة) (١٩٩١/٢/٦) /ص٤٥/

التقابل، بصيغة المقارب الحياتي الشارح والمفسر.. (أرتق جرحي)..، ليس الآن– بل في غد النسيان و(سوف) تشير بالسهم إلى ذلك.. /لكن كيف؟.. (مثلما) –(ترتق الأمهات).. مثلما (الماضي).. بمعنى أن الجروح، التي سيرتقها (أنا) المتكلم، ستصبح ماضٍ، وإن كانت في النص حالة مستقبلية (سوف أرتق)، اللعب على الأزمنة: ماضي، حاضر، مستقبل، وبالثنائيات، وبهذا التقابل، بين حالة –وحالة مقارنة، لا يتقيد النص بخطاب مباشرة/ أو بتقريرية، بل بفيوضات تمنحها (الصورة)/ أو الحالة"، الأخرى، جرح، ثياب قديمة، رتوق، أمهات، أو، إنه يستخدم (غنائية) نص قديم، كإشارة، في معنى جديد:

■ ***(سقطت من عيون المها الحدقات***
حينما قصِفَ الجسرُ
وانفرطت حلقات المحبينْ
وإرتاعت الأمهاتْ..)(١٩٩١/٢/١٤)

هذه (اليومية) –تشير أيضاً، إلى "الأمهات" مقابلاً موضوعياً، لإغناء الحالة

(الروع والانفراط) بعد أن كانت "عيون المها" بين الرصافة والكرخ".. (يقتلن) العشاق، باتت (عيون المها) بدون حدقات!.. انطفأت المقلة /النظر/ التأثير على العشاق والمحبين/ لم تعد ثمة جميلات يعبرن الجسر، الذي قصف، فانقطع السبيل بين كرخه ورصافته..،.. فانفرطت "حلقات" المحبين، وارتاعت الأمهات، في النص الأسبق، "الأمهات" –مثال صبر– يرتقن خروق الثياب القديمة، يتجاوز (السارد) بهن كمثال، حالة "جراحه"، أما في النص الثاني، فهن مرتاعات، لأن الجسر قصف، قطعت، إذاً، بذلك الصلات، وغمرت الضفتين حالة من الفراق القسري، القطيعة الاجبارية، التي تفرض انفراط جمع المحبين.. وبالتالي، فالأمهات ارتعن، لأنهن الراعيات الحانيات على المحبين، العشاق، بناتهن، أو أبنائهن، حين يجف الحب، وتسود القطيعة،.. فالجسر صلة، كائن حي، ذكريات، وتواصلات إنسانية على مر العهود، وأيضاً، هو رمزه في كيانيته (جسر) – اتصال– وعلاقة وتاريخ حركة وحياة.. إنه علامة (شعرية) النص، وحين توقفت الحركة سقطت من عيون المها الحدقات..، النص بالرغم من هذه (القطيعة) مشبع بالحركة: (سقطت/ قصف/ انفرطت/ ارتاعت../ حدقات/ حلقات/ أمهات..).

وفي ديوانه (سعادة عوليس) يدعو هذه المواجيز بـــ "أوراق مقاتل"(ص٩٣-١٠٣)، هي: (تدخين/ ليلة باردة/ الشقائق/ انذار/ هجوم/ سلام/ إجازة)، وهو يرتبها على نحو يدفع إلى "سعادة" حين تبدأ هواجسه، في إطار يوميات مروية قصاً مكثفاً، داخل بنية كل نص..، وكأنها في تراصفها تشكل "وحدة" موضوع، اختارت شكل "أوراق" يوميات/ نصوص قصار، مواجيز شعرية! تبدو كأنها "الأوراق" كاملة. لكنها (ظاهرياً) كذلك، فهي تخرج عن هذا (الكامل) ومنه، إلى مدى أرحب، إن هي تفاعلت مع مدركات قاريء ساند/ معاضد/ يعيد ترتيبها، مع دوالها، داخل عقله. فالقصيدة، عند سامي، هي ليست (خبرها) ولا (لغتها)، حسب، بل هي امتدادها في منطقة وعي المتلقي. ماذا نسمي نصوص، سامي مهدي، القصار.. في الايجاز؟

هل هي "رباعيات" – اتخذت، أو استلفت شكلها من تجربة آخرين، وغيرت في الخطاب؟ هي هي "يوميات" – كتبها تحت ضغط "نزيف النار"، أو أن ذلك كناية عنها؟ أم هي "أوراق" –تدخل في التسجيلي– النثري– لوقائع الواقع، أكثر منها شعراً؟ أم هي "جنس" آخر! أو خارج التجنيس، خارج الشعر، أم داخله؟.. وأين تكمن شعريتها؟

-بدءاً، لنعود إلى سؤال البداية: ما هو الشعر؟

-أهو ما كان يطلق عليه السابقون على الرومانطيقية اسم "الغنائي"؟ وقولة وردزوث الذي أعطى كامل الشعر تعريفاً قريباً مما كان يعرف به مترجم باتو: الشعر الغنائي بمفرده، هل هي معرضة للخطأ، لما أولاه، وردزوث (للوجدان والتلقائية) من أهمية كبرى؟

-أم هو تعريف (ستورات ميل) الذي يرى أن الشعر الغنائي هو (الشعر الأكثر سمواً وتميزاً عن غيره"؟! وأي (غيره) يا ترى؟

(ميل) الذي يهمش، بذلك التعريف، كل نوع من أنواع السرد والوصف، والخبر التعليمي، باعتبارها (ليست شعراً) وقد تبنى (ادغاريو) نفس الفكرة. فكان يرى أن "القصيدة الطويلة" -مثلاً- "لا وجود لها"..

-ثم تولى (بودلير) (تنسيق) هذه الفكرة في (تعليقاته) على (بو)، فكانت النتيجة (الواضحة) لذلك التنسيق هي "الإدانة" القطعية (للقصيدة الملحمية)، (القصيدة التعليمية)، اللتين دخلتا، في الاصطلاح الذي أطلقه (جيرار جينيت): بـــ "الشعر الخالص" (المحتشم/ والفاعل مع ذلك باستمرار)

وبما أن (التمييز) بين (الأجناس) -يقول جينيت- بل وبين الشعر والنثر أيضاً، لم يُمحَ بعدُ، فإن (المفهوم الضمني) للشعر (يختلط) تماماً بالمفهوم القديم للشعر الغنائي) وبصيغة أخرى: (ما زلنا منذ أكثر من قرن نعتبر الشعر "الأكثر سمواً وتميزاً" بالتحديد هو نمط الشعر الذي ألغاه (آرسطو) من كتابه في (الشعرية)، بيد أن مثل هذا (الانقلاب) المطلق قد لا يكون دليلاً على تحرر حقيقي)(٧٦)

إن الشاعر، يلجأ في "أوراق مقاتل" -مثلاً- إلى إغناء تقاليد سرد، واظنه في إطلاق تلك التسمية لا يستخف بنصوصه، ولا بشعريتها.. فهو يصل بنصوصه إلى كثافة عالية جداً، وإيجازاً جلياً، مؤسساً مبناه الحكائي على هوى (قصة قصيرة جداً) هي (في الواقعة) لقطة حياة، أو (جزيئة) من (واقعة واقع يومي)، بذلك ينمي هذه (اللقطة) من شكلها الحياتي الاعتيادي، (الواقعي) إلى رتبة شعرية، فيخرج بالخبر، و(اليومية) إلى حيز (نص)، باقتصاد لغة، وتشذيب روي، تماماً كما فعل الحجاج والصائغ والبريكان: ضد (الكلام) ومع (اللغة)، ضد الفضفضة السردية- الروائية، ومع الروي المقتصد -الموحي، المشير. وأيضاً ببلاغة بساطة.

إنه يتجاوز زخرف البديع، ثابت القناعة، والقص. يبدو نصه ضد المكابرة السلفية، لكنه، في الآن نفسه، مع استلاف تراث تجربة، نلقاها ممتدة منذ شعراء (المعلقات) (الذين هم –قصائدهم– في التجربة) وليس انتهاء بجاك بريفير، ويانيس ريتسوس وهنري ميشو. (اليومي) الذي يبدو اعتيادياً، يصوغه الشاعر بعناية فن:

(أنا، والبرد، والليل، والبندقية
والحنين إلى امرأةٍ، وفراشٍ، وأبهة منزلية..
وطويل هو الليل،
والبرد يشتد بي
فأخالف كل الأوامر
أشعلُ في السر سيكارتين معاً
وأعب دخانهما
وأفتش في علبتي عن بقية..)

(تدخين: ص٩٥/ سعادة عوليس)

انتهت القصيدة/ المروية..، بأسطرها الثمانية،. هي قصيدة (الومضة)/ (اللقطة) التي –في الحياة اليومية– شكلت (لحظة تنوير) لحالة سارد، يختزل رغباته في المكان، و(يتمرد) –على الأوامر– بسبب رغبة جامحة في التدخين فلا يدخن سيكارة واحدة، كما هي العادة، بل (يشعل) –في السر– سيكارتين معاً.

هنا توالج زمان ومكان، رغبة وأوامر، مخالفة واستمرار، تتقدمها وصفية مكان وموجودات، واسترجاع حنين، إلى دفء عائلي.

هذا التوالج في الزمان والمكان، أحدهما بالآخر، يوحي بالحالة، من علامة: (البندقية)، و(أوامر).. لا الزمان (مسمى/ محدد) ولا المكان، لكن (شيئية) تلك العناصر، الجمع كله، توحي بمسمى خارج التسمية، بمكان وزمان، هما من صنع (النص).. وفي (الشقائق)، يقدم السارد حالة (نقدية)، بقدر ما تبدو مضمرة، فهي معلنة.. جاءت بصيغة سؤال، لا يحسم الإجابة، لكنه –في جوهره– يجيب على نفسه:

■ ***(وفي ليلةٍ من ليالي الربيع الندية***
فكرت أن الشقائق مثل الرفاق

وأن الرفاق شقائق مبثوثة في براري العراق
وقاومت في النفس كل الهواجس
كل المخاوف
ثم احتكمت إلى القلب..
هل في السواتر
هل في الحجابات
متسع للنفاق؟)

(الشقائق/ سعادة عوليس /ص:٩٧)

".. وفي" –الواو بخاصة– تدفع إلى امتداد روي، ثم (الربيع) المسمى، هنا هو امتداد "الشتاء" اللامسمى (في ليلة باردة..): الألفة هي الناتج، لكن (السؤال) يؤكد (الهواجس) ويقلب المعادلة: هل في السواتر/... الحجابات.. متسع للنفاق؟ إذاً، النص، يقدم (النموذج) الموصوف: الرفاق.. شقائق.

ويقدم (المحذور– الظاهر): النفاق..

الذي، عادة، يشوه النموذجي، والنموذج. ويقتل المعنى في مفهوم "الجندية": (المقاتل)!

ألم تكن "الأوراق" – هذه، "سعادة" لعوليس آخر، أم أنها مسند كلام، يبوح باليومي، متحقق تجربة في المتحقق الشعري، شكل حساسية وذائقة لغة في تشكيلها من مفردات الواقع اليومي، ولكن في بلاغة بساطة.

مبنية مؤسسة على سرد، توثيق ظرفية، فالأوراق تضمر، بالرغم من وضوحها التام، هيمنة على (اللقطة) وعلى (العلامة) وعلى (التعبير)، وهيمنة على الأدوات بآلية شعر، فاليومي أصبح شعرياً، والحقيقة هي ما تحقق في النص، بوحدة عضوية داخل بنية حساسة، بمعنى أن النص، بقدر إيجازه، اشتغل على وحدات صغرى، الأجزاء، ووحدة كبرى: (الظاهرة) أو (الحالة)، وأبعد: (الحرب) في علاقة جدل، وليس تراكماً شكلانياً.

إن قصيدة سامي مهدي تنتمي إلى: البسيط الفني، البسيط الغني ببلاغة بساطة وذلك هو اقتدار الايجاز.

..

■ إذاً.. خارج المطابقة والتماثل، تشتغل نصوص الشعراء –في الايجاز–

مرة على أساس (المقابلة بين الأفكار والصور)، وغالباً: على أساس: صياغة التجربة الذاتية، حيث النص (مرآة) الذات، والآخر، في ثنائية التقابل، والجدل، أو الصراع -أحياناً- بخاصة إذا كان (الآخر) المرفوض، لا الآخر (المرغوب/ المطلوب) المخاطب.

في الايجاز، والمواجيز، معاً.. إمثولة استخدام الهواجس ومنبهات القراءة، وتوجهات إشارية.. يمكن أن تلتقي كخصال وخصائص والقصيدة الطويلة، وحتى الملحمة..

لكن، المرحلة التي أنتجت فيها النصوص القصيرة، هي مرحلة حرب، ونزف دائم للدم والطاقات والثروات، لذا فهي لا تغفل حجم الحزن والكارثة والأذى.. إنها تبحر في صدقها، وتعنونه بوضوح.

ودائماً ثمة قص داخل بنية النص.. كأن السرد هو الملاذ والمهاد معاً..

ودائماً، ثمة تضادية بين الساكن والمتحرك، بين التفصيل والإنارة، كأن (لحظة) الوعي، هي لحظة التقاط الواقعة، ولحظة تنويرها في النص، في آن.. وبالرغم من الوضوح والبساطة الظاهرية في النسق العام للقصائد القصار، لكنها تمتاز باحالاتها وإيحاءاتها ودوالها.. وتوصل -في خطابها- بين المعنى ومعنى المعنى، وبين قاريء مساند، معاضد يدرك (التعاضد التأويلي)- أيضاً في الحكاية والنص الحكائي.

والايجاز، هنا، على الضد من تجربة أدونيس، مثلاً، حيث ابتعد عن الأطر اللغوية والشكلية والتراثية، وغيب الحس الحكائي أو القص في قصائده القصار، فاعتمد على التركيز الفكري، بتخطيط واع لعمله.. كما اعتمد. في بعض نماذجه (البنية المسماة ببنية تتبع المنظورات..)(٧٧).

وهكذا.. يلتقي النص الموجز -العراقي- مع نص أدونيس، في (تلك التصورات التحتية) التي تتحرك وراء كل جزئية من جزئيات النص، وتكمن خلف التشكيل اللفظي البادي للعيان، وخلف الصور التي يقدمها النص..

إنها تلتقي بالموحى. أيضاً.. أي أنها نصوص موحية، إيحائية.. رغم وضوحها العالي وبلاغة بساطتها عراقياً- وفي بدايات نتاج أدونيس (فهي) تعتمد التخطيط الفكري، ولا تميل إلى البساطة بل إلى التعقيد، أحياناً.

❑

٢ - مفارقـــة القـراءة

■ **(هل لي أن أتعلم كيف أعاني**
من دون أن أنطق بمفارقة أو طرفة،
عن المعاناة؟)

أودن:

(البحر والمرأة)

..

■ **(الحربُ...**
تعلك أيامنا.
وأنا..
في انتظار الندم)

عدنان الصائغ

(بريد القنابل)

❑❑

- ١ -

حين نقول "الرطب المرشوش بالملح"، تلك، مفارقة كلام، الكتابة فيه مجاز لإيصال رسالة، الإفصاح عن قول، يقربنا إلى كناية، كون (الرطب) حلواً، هكذا اعتدنا، فحين يكون مرشوشاً بالملح، يقربنا من معنى معاناة، ومن معنى (مثل): "الخبز" و"الملح" بدلالة: (أكل خبزه وملحه) (صار بينهما خبز وملح).

ولأن الرطب ثمار رمز كبير هو "النخلة" وحين يصبح مرشوشاً بالملح، فمعنى ذلك إنه خرج من "واقعية –الواقعي" إلى (واقعية –نص دلالي)، نص، بتطور دلالي.

إن (الرطب) الذي يقدم للضيف، وحده، عنوان محبة، أو صداقة.. ولكن حين يرش بالملح، فإن (المفارقة) –هنا– تؤثر في المتلقي، مثل الجرح المرشوش بالملح، إن له (وجعه) الخاص، إذاً.. هذه المفارقة لها موحى المأساوية.

(كان أبي) صار أنا، سيصير..) عبارة (الن روب غرييه) –هذه– تنطوي على مفارقة، إنه خرج بالواقعي، إلى الأسطوري.

عندما كان "غوته" –في إيطاليا– اختار لنفسه "فاكهة إيطالية" رائعة، هل كان دائماً يرش عليها "ذرة ملح"؟ يتساءل د.سي. ميوبك– عندما تكون الصورة "فكرية" أو أدبية، سواء "بالإفصاح عن قول" أو "بإيصال رسالة"، فإنها عند ذلك تتصف بالمفارقة، ولكن عندما تكون الصورة "مثالاً" للكمال الشكلي، أو التجديد التقني، أو التعبير المطلق، تغدو المفارقة مغشوشة، أو دخيلة.

ويمكن القول "إن الفن لا يتصف بالمفارقة عندما تكون جاذبيته أشد بساطة وأكثر مباشرة واستحواذاً، سواء باقترانه بالضبابية الجمالية الحسية الصرف، حيث تحملنا شدة الشعور سريعاً إلى ما بعد الوعي بالوسط جميعاً ومن خلاله"(٧٨).

(إن عالماً بلا مفارقة يشبه غابة بلا طيور)، هل نتفق مع (اناتول فرانس) في هذه العبارة؟

إننا قد لا نريد لكل شجرة أن تحمل من الطيور أكثر مما تحمل من الأوراق..

هذه مفارقة قراءة وسؤال: هل أن (مجاز) المفارقة هو ما كان "كل امريء يفهمه"، إذا أخذنا -مثلاً- قصص (البخلاء) للجاحظ، أو "نوادر جحا"؟

حديث (المفارقة) -هنا- يفهمه الناس بشكل صحيح!

كنا نسمع دوي المدافع في عقولنا، وهي تؤذي مدننا وبشرنا ورموزنا.

"الحرب"، إذاً، مفارقة واقع! ضدية حياة. وضدية حضارة، وسلوك إنساني. بات على الشعر، إذاً، أن يواجه هذه (المفارقة)، (بمدفعية) إرادة، حياة، لغة، ترتكز على قاعدة حضارة، وغصن زيتون، وارث شجاعة، يمتد من الألف الثامن قبل الطوفان، حتى رفض أصغر طفل عراقي مغادرة البصرة، تحت القصف!

تلك مفارقة حياة..

قصيدة: ضد الهجر والفقدان والموت. لا تتجاهل الكارثة، ولا تغني للمأساة ولا تبارك الدم.. ولكن أيضاً، لا تنسى ذلك كله، تبوح بحزنها للنخيل القتيل، أيضاً، وإلى الذين رحلوا، والأبد المفتوح للموت، (نسميه: الشهادة، والتضحية، والفداء!)

فكانت (قصيدة) ظرفها، في زمن الحرب، وليست (قصيدة حرب!)- وتلك مفارقة قراءة، أيضاً. أدب، كلام، خبر، وقائع، عولجت، لترتفع بواقعي الواقع إلى مرتبة "واقعي -النص".

إعلاء واقع مادي مرير -بتفعيل الحماسة والألم- إلى تسامٍ، "ضرب من توسيع بعض اختصاصات الكلام"

-حسب فاليري.

هنا، هل يمكن "للحقيقة" أن تكون "حقيقية"؟! "جدلاً"، إذا كانت مقترنة بـــ "حياة"؟ يرن بأسماعنا كلام "توماس مان" في (تأملات إنسان غير سياسي): "عند" التطرف" لا تشكل الحياة (جدلاً)، فلتكن الروح ولتهلك الحياة-)!

تلك مفارقة!.. حين تكون (الحرب) تطرفاً.. لتهلك الحياة!

إذاً..

إن "الإمكان الثالث" هو المستحيل: الحياة والروح، نعم، الحرب والسلام..

ولكن خارجهما يكون الإمكان الثالث" تشكيكياً بجوهر المفارقة في (التجربة العراقية)

(المقاتل) لم (يقاتل) كما كانت المفارقة عند (أمبرين): أن يكون النزاع – بينهما– ليتقرر أي منهما عليه (انتزاع) أملاك أمير ثالث، لاحق لأي منهما في أملاكه، أو أن تكو المفارقة: يتنازع أمير مع آخر خشية أن يتنازع أمير ثالث معه!!

في (التجربة) العراقية، الدامية، المأساوية، لا يمكن أن نقول "كل شيء بخير.. كل شيء بخير جداً" كما قال الوكيل في أغنية "بول مزراكي" مخبراً سيدته الماركيزة عندما احترقت القلعة بما فيها من صور وأثاث واصطبلات وأهراء: (ولكن باستثناء ذلك، يا سيدتي المركيزة، كل شيء بخير، كل شيء بخير جداً!"

تلك (مفارقتنا) أيضاً.

لقد كنا.. فأصبحنا بعد الحرب..، وبين الكينونة، والحال الآخر، أنهار من الدم والدمار، والأموال والثروات، والأرض المذبوحة، والشط السجين، والموانيء المعطلة.. والنخيل المقطوع الرؤوس، و..و...

لا إمكان ثالث، إذاً، يعيد ما كان..

وتلك مفارقة واقع، يختنق بها النص.. خارج حماسة (التعبئة والإعلام)

أو أن يكون (الحل) – كما قدمه مارتن أسلن في (الإنكاونتر) حزيران ١٩٥٩، بهذا النص: (بعد انتفاضة السابع عشر من حزيران/ قام أمين سر اتحاد الكتاب/ بتوزيع نشرات في درب ستالين/ تقرأ فيها: إن الشعب قد خسر ثقة الحكومة، وإنه يستطيع إستعادتها فقط بمضاعفة الجهود، ولو كان الأمر كذلك: أليس من السهل لو أن الحكومة حلت الشعب، وانتخبت آخر غيره؟)

إن الحل –المفارقة، مستحيل!

إذاً.. نحن نكتب بجاذبية المستحيل الواقعي!

...

–في لغة الشعر، في التجربة العراقية، لا بد "أن تتحرر القصيدة بالإبداع!، من أشكال المنطق الصارمة، وتعتمد على "قواها الصوتية– التعبيرية" كي تكون صادقة ومؤثرة، من دون أيّ تدخل مباشر للمفاهيم" (باوند) –"كي لا تبدد طاقتها".

لغة، تتحرر فيها الكلمة من التعقيدات السلفية، حيث زمن (ما قبل) الحرب، كله (ماضٍ)، تلك (التعقيدات) التي تقتل معنى الحاضر.

قصيدة، تسهل معنى (الاتصال المباشر) بين (خيال لا سلكي) وآخر! – (مارنييتي) (٧٩) قصيدة، تنتصر للإنسان على الطبيعة، ذات أفق مستقبلي، تتذكر (ماياكوفسكي) يدعو الشمس إلى قدح شاي!.. لكي يعوق شروقها وغروبها الأبديين اللذين ملهما الشاعر! هنا: المفارقة ضد الملل!

بمعنى، قصيدة ضد الرتابة، والملل، ضد العادي والمألوف الساكن، ضد الغلاف الإعلامي، وشرنقة (التعبئة والتحريك)، تدرك (نقطة وثوبها) الفني، الجديد، وتخلق (علاقة) جدل بين المعنى والتخطي، كي تتجاوز الحالة، ولا تهملها، تفهم مسار طريقها في عقل المتلقي ولا تتجاهله، لتخلق أفعالاً مركبة: (طبقات) من الأفعال المتداخلة –والتي تشع من بؤرة الألم من مركز المعاناة، معاً، بفعل قوة الموحي، قوة النموذج، الإنسان، الضحية والبطل في آن..

لتكن قصيدة (مشاكسة)، ذلك لا يضيرها، تضرب على عقل المتلقي بقوة، ذلك أن الدم الذي نزف أمامها (أمام وعي الشاعر) يضرب على النبض فيضاعف قوته، مثل ارتجاجات سقوط شلال.

قصيدة، ضد (الغنائية) المترفة، التي (تطمئن)، تريح الأعصاب، وتهدهد الشعور، تشف بالمشاعر إلى شوق عشقي حد الوجد، وربما، التجلي الصوفي، فتترك "الأرضي" غاطساً في الخراب، قصيدة، تختار، في زمن الحرب، طرق الناس، خارج (فراديسهم) الوهمية! (فراديس راحتهم) النفعية! تزيح عنهم، بقصدية، غشاوة (الثراء) المفاجيء على حساب الجوع والفقر والفقدان.

قصيدة. تظهرهم، أمام مشهد الحرب، مشهد الجحيم، والسعير المدمر، حتى ولو بإشارة أناة من إصبع شهيدة، بريئة، طفلة، (خضراء العينين) كالمروج اسمها "إهداء!".

هي: مفارقة قراءة الواقع، إذاً،..

لأن "الحرب" صنعت نفسها وسط الجلجلة،.. لكن السلام هو ثابت الوجود، هو ثابت المستقبل وعليه، تنفتح آفاق النصوص، ضرورةً.

هنا، تكمن مفارقة النص، إزاء مفارقة الواقع: قصيدة سلامية داخل بنية الحرب وأتونها! لم تقدم "واقعية الواقعي" بمفردة تراجع، أو انهيار، أو إحباط، ولكن بمفردة تقدم إلى أمام. النص، الذي يخرج بمفردات الحرب، ليؤسس يقين

السلام، هو استباق، وثوقي، لحالة المستقبل، في الضمير، والجوهر، وحب الحياة..

إذ لا أحد يمجد الدمار، والكارثة، والموت.. إلاّ من (يتجر) بالجثة، كي (يعيش) هو.

..

"المحكي الأدبي" في قصيدة المرحلة، زمن الحرب، هو "قول وسيط" وليس "معطى" مباشرة! "السارد" -فيها- هو "الشخصية الشعرية" (شخصية النص)، التي ندركها عبر الخطاب، بين "أناه" الضمني، و"هو" الذي يمكن أن يكون "انا" ظاهرة بين "الخطاب" و"الإخبار". قصيدة، زمن الحرب، لا بد أن تؤسس رؤاها على "خبر" على "واقعة"، لأنها خارج الخارجية، داخل فعل الحياة، كذلك يجب أن تكون، تتشكل، لترتقي بذلك الفعل إلى مرتبة "انجاز" إبداعي، نص فني.

و"حكيّها": حكي قصيدة الظرف، الحربي، يركب عدة رؤى مرة واحدة، كما توجد من ناحية أخرى، عدة أشكال وسيطة، تماماً كأنها "موجز" قصة، موجز رواية، ولكن لها موحياتها الخاصة، ظلالها، أبعادها كقصيدة، تختلف في المساحة النفسية، المكانية، الزمانية، عن نص ما قبل الحرب، وعن الرواية أيضاً.

مع ذلك..

مع ذلك، تماماً..

يستطيع (بطل النص) أن يناور نفسه، مع نفسه.. وهو (يروي) كما أن بإمكانه أن (يعترف)، بكل ما يعرف عن (الخبر) يحلل التفاصيل، أو يعوض ذلك بظواهر أشياء.

وبإمكانه (إمكانها: الشخصية أيضاً): أن يقدم تشريحاً لوعيه، حواراً داخلياً، أو قولاً مقترناً: إن كل هذه (التنويعات) هي جزء من الرؤية التي تعادل السادر بالشخصية، وربما يظهر السارد باستمرار عبر "هو" البطل، كما في حالة القصة الكلاسيكية: (سارد يعرف كل شيء)، هنا يحل (الخطاب) محل (الخبر)(٨٠).

قصيدة زمن الحرب، لا بد أن تكون قصيدة (التسامي) المادي- حسب: بوشيوني- كي تكون معاً، قصيدة سلامية، بنائية، دافعة إلى أمام.

وهنا تكمن (مفارقتها) كونها تأسست على "الظرفية" التوالج الزماني والمكاني، لخلق فعلها، إنها (المادي) منجزه الابداعي في التجربة، لذا اكتسبت

خصائص مضمونية في تطوير حيازات كلام، كي تولد معنى، بقدر وضوحه الواقعي، الظاهري، العياني، وشيئيته، فهو "مبهم"!..

لأن "الحرب" سر، خارج التصور الشعري، خارج إقرارية الواقع، خارج الرغبة، خارج الثبات، كأنها مستديمة، لأنها "طارئة" – مهما امتدت وعصفت ودمرت–، وإن امتدت نتائج كوارثها إلى أمد مفتوح..

لذا لا بد أن تنفتح "خاتمة" القصيدة، على أمد مفتوح، "خاتمة" لا تعرف "الغلق" والدوغما، لا تسقط في (التفسير) الأحادي، أو "حكمة" القدر، أو "سلطة" المدفع!

كل شيء، يمكن إعادة صياغته، داخل "واقع –النص" في متواليات لا نهائية من الاعادات، الاضافات، أو الترتيب لواقعية الواقع.

بفيوضات ذهن /أو مخيلة، بلذة قراءة نص محتمل، جديد، أو بوجدان قراءة، يمكن أن نعيد صياغة الواقع، ولكن بلا أية محاولة لتجميله!، وإزالة القبح عنه إن ذلك خيانة للمعنى، وللنص في آن.

قصيدة، خارج غربة المكان، وداخل غربة النفس.

مع الحزن والألم والجراح والمرارات، وضد الإحباط القاتل.

مع (البشري) –على السليقة– وضد البطولة السوبرمانية) والغلو. مع التمكن، ومع الضعف الإنساني، أيضاً.

مع الإيمان بالأرض، والوطن، وضد الخرافة والكذب والزيف والإدعاء. مع الحقيقة، وضد تشويهها..

مع الخسائر.. فلا أرباح.. في الحرب..، عادةً (فالنصر) –إمكان– علاقة كلام بمعنى، بمعنوية،.. وليس إضافة حضارية وسط وقف الحياة، وتدمير التقدم ربما (القصيدة) تكون وسيلة تحريض، بل هي كذلك، لكنها هنا، منشور سياسي وليست فناً..، حتى لو كانت غير صائتة، ولا منبرية، ولا ضاجة..، إنها "تؤدي" مهمة وظيفية، أخرى، عدا الشعر!!

خارج مباشرة تقريرية، كي تنهض بتحديات فنها ولتحلق حرة.

ضد "الزامية" الحرب، كأنها قدر جبري، ومع الزامية سلام، لأنه الضرورة هكذا.. تنتمي إلى المفارقة، أكثر من انتمائها إلى امتثال، مطابقة شروط، هي في الصميم خارج فن الشعر، خارج الشعرية.

■ خارج " حكرية" الواقعة، خارج "معلومة حدتها"، المحدد في جهة (الخبر) و(الإخبار) تشتغل يد المبدع، لترفعها من ركام الدمار إلى (نص).

وربما لا وجود لاشخاص كعباس بن شلب، واهداء، والرجل الكهل حامل الخبز، إلاّ في مبنى النص، بمعنى أنهم "الشبيه" لاشخاص، واقعيين، أو استلهم النص من واقع، من وقائع -واقعية، تحديداً.. تغيرت الأسماء، الكنايات، الأوصاف، حسب (شكلهم) و(تشكلهم) في النص.. لكنهم، جميعاً، كأنهم -هم- في الواقع!

وهذا ما يجعل (النص) خارج قيود الواقع، ومع مفارقته.

تماماً كما يخرج نص "بريد القنابل" -لعدنان الصائغ- إلى تلك المناظرة الحكائية في المبنى، مهداة أصلاً إلى (الشاعرة: أ. ربما بلا مناسبة!)

وعند علي العلاق، يكون (علوان الحويزي) بطل النص، كما عند يوسف الصائغ "تسواهن" (سيدة الأهوار)، التي لم يرها أو يلتقيها في الواقع، بل صاغها بطلة لنصه، من إخبار.. رمزاً -كالمعلم- هو تجربته من المحال الواقعي، إلى واقع -النص. والسؤال (عكس الحداثة) في مفارقة قراءة النص:

هل استطاعت (القصيدة التقليدية/ المنبرية) أن تتوغل- في زمن الحرب- عمقاً، في بنية (الواقعة)، أو (شبيهها) لتشكل من (جوهر) المادي /الخبري/ الواقعي، أو ظلاله.. أو من المعاينة المباشرة، المعلومة المؤكدة، اللقطة) فعلاً إبداعياً، يرتقي بالنص إلى علياء فن؟

-نعلق الإجابة!

■ معروف أن الواقعة المادية: (موت مواطن تحت الانقاض بسبب القصف. أو موته مباشرة بإطلاقه أو شظية، حرق نخلة، تدمير منزلٍ أو مبنىً عام، سقوط صاروخ في مدرسة أطفال- كبلاط الشهداء وأبي موسى- أو: ملجأ العامرية!) تصعد -هذه الواقعة- بنسغ الواقعي، من متن "المشاهدة" أو "السماع" أو "المعايشة" (أي: من وقائعيته) إلى (واقعية -النص)، وكأنه "وثيقة" النص، مسنده، "تعزيزات معلومته"، وأصلاً: حافزيته.

تتشكل (الوقائع) (مشابهاتها/ أو أخبارها أو معلوماتها) في ذهن المبدع، بمساعدة تخييل، تحل في النص، على حساب حياة أو موت، الإنسان، أو الكائنات والأشياء الأخرى. تنفي (موته) بمعنى: نسيانه، وتؤكد (موته) بمعنى:

حضوره الآخر (في النص)! إنها مفارقة فهم الموت والغياب، بتأكد الحضور، وإحياء الحادثة.

هذا البعد، في (أنسنة) الدمار، والموت.. لم تلتقطه (القصيدة العمودية) زمن الحرب، بل قدمت "خطاباً" حماسياً، دون وقائع.

إنها اشتغلت على "محاكاة" موروثة!.. بنبرة، فقط، صائتة، ولكن ليس بوقائع صائتة. القصيدة الكلاسيكية /العمودية/ زمن الحرب، رجع صدى الواقع، الوقائع، وليس تشكيلاً لهما.

في حين، أن (المبدأ) الذي كان يقوم عليه مجمل الفن الكلاسيكي هو (دمج حركة المفهوم داخل حركة الظاهرة..).

بمعنى: إن (الظاهرة) و(المفهوم) كانا يتوافقان توافق هوية!.. فلا فكاك ولا عزل للظاهرة عن محتواها.. هذا المحتوى الذي لا يأتيها من خارجها، بل هو أصيل فيها وملازم لها. من هنا، كان (الامتلاك الجمالي) للعالم- عند الشعراء الجاهليين، تحديداً: شعراء المعلقات- يتوقف، أولاً على التنازل أمام ظواهره، والاستسلام لكيفياته، يعني إحتضان (خارجيتها) وتبنيها، ولكن دون أن يكون هذا الاحتضان سطحياً، أو عديم الذاتية، بل هو يحاول جاداً أن ينفذ إلى ما وراء الوقائع والعينيات.

وانطلاقاً من هذه النقطة، نملك أن نستوعب مذهب القدماء القائل بأن الفن هو (التوافق مع الطبيعة)، وكذلك قول أرسطو، ومن قبله أفلاطون: "الفن محاكاة". فنحن نشعر أن مقولة "المحاكاة" -هذه- هي محاولة من نوع ما لدمج المفهوم حسب جسد الظاهرة/ أو الواقعة/ عند شعراء المعلقات..)(٨١).

إن هذه الخصيصة- على عكس القصيدة العمودية زمن الحرب -تجلت في النص المفتوح، الذي اعتمد المبنى الحكائي وتشكل (البطل/ الشخص) من أصل واقعة- وقائعية.

الشاعر هنا، يستلفها من تجربة معاشة، إنها هو في التجربة، أو إنها محيطه، فضاء يومياته، فتحولت، إلى "تاريخية" نص، بعد أن كانت جزءاً من تاريخ شخص/ أو أشخاص، تضمنت خطابها، مفهومها للموت والحياة..

إن (المعلقة)، ليست شيئاً سوى ذلك: مفهوم الحياة مبسوطاً، لا في جوهريته المحض، ولكن عبر تجلياته التجسيدية، أو من خلال التعيّنات الفعلية الجارية في المعاش.

ذلك لا يعني أن هذه (الأحداث) التي تضمها (المعلقات) – هذه الوقائع الواقعة، أو تجسدات الواقع وقائعياً– لا يمكن فهمها كحدثية في حد ذاتها، بل كشخصيات للمفهوم، أو كعناصر في تكريسه تمثل رد فعل الذات على مجالها.. إنها أشكال انبثاث الواقع في الوعي، أو لحظات صيانة هذا الواقع داخل أطر التصورات المطروحة عبر أشكال فنية تؤلف الأحداث مضمونها وألياف نسيجها.

ولهذا، فإننا نسيء فهم (المعلقة) حين ننظر إلى هذه (الجزئيات) (الوقائعية) كما لو كانت تمثل سلسلة من (الانعزالات) أو (الاحرازات) الآنية للحقيقة، أو تحرمها من أن تشكل بنية متكوكبة: (فما من شيء يقوم بمعزل عن شيء، والكيانات كلها متواصلة وكلها تعيش في جملة عضوية التلاحم) وبالتالي فإن (الآنية) تنتفي عن (واقعة) المعلقة، الأمر الذي يفضي إلى القول بأن (الأزلي) مقيم فيها، بحيث يشكل جوهرها، جوهر كيانها: (إن قصة البقرة الوحشية في معلقة لبيد ليست قصة هذه البقرة وحدها، بل هي –في جوهرها– غريزة الدفاع عن النفس، هذه الغريزة الخالدة في الكائنات الحية كافة)(٨٢).

إن (وفيقة) السياب– في (معلقة البصرة) –لحميد سعيد– مثلاً، هي ليست حقيقة وجود، وقائعي، لكنها (حقيقة) نص، سالف هو نص السياب، استلفها الشاعر، هنا، لا ليكرسها في المبنى الحكائي لنصه، ولكن كي يقيم المبنى الحكائي على حكايتها وكأنها شخص ماثل، حقيقي، ها هي (تجمع أطرافها من شظايا) القنابل.. تنهض.. تقترب الآن.. تبحث عن مقعد فارغ..) وتجلس وسط شعراء المربد، كما صورتها (مملكة عبد الله: ٥٨/ معلقة البصرة)، أي كما هي "وقائع النص".. وتلك مفارقتها، مفارقة القراءة، حيث الشاعر، أعاد قراءة السياب، وتمثل "وفيقة" بطلة لنصه الجديد: "معلقة البصرة" –تحولت، وفيقة، إذاً، من جوهرها (البصري– الشعري– السيابي)، كما عند بدر، إلى أخرى في "المعلقة.." إنها، في التناظر مع حشد الشعراء والشهداء وبسالة مدينة، هي والسارد العليم شاهدان أيضاً على (أولئك الذين منعتهم قبائلهم من..).

(واقعي النص)، هنا، هو تعميق لرمزية "وفيقة" وأسطرة كيانها.. بإطار "مفاهيم" حرب أخرى، بإطار كائنية حية، إنها مثل (ناقة) طرفة، أو (حصان) امرئ القيس (أو: حضه) تخرج من واقعيتها الوقائعية، إلى نموذج النص، ومركزه، ونقطة وثوبه، وإنارته.

إن (وقائع) –المعلقات– هي (المجمل المتشكل من مجموع الاستيلاءات

الجمالية على الواقع، الأمر الذي يتضمن أن الحياة لا يمكن امتلاكها الأعبر "الواقعة" في نظر الجاهلي، لأن العقل لا يقع خارج تجاربه، ولأن التجارب مبنية على مثال العقل).

ومن شأن هذه النزعة (الوقائعية) لدى الجاهليين إن تؤكد إيمانهم بما فحواه أن ليس ثمة حقائق مفارقة، فالحقيقة في (الحادث)، و(الأزلي) كله في (اليومي) العابر، و(المجرد) في (المشخص).. وهذا يعني أننا لا نقترب من الأشياء من خارجها، بل نحن أصلاً نقع خارج الأشياء، فالإنسان هو هويته في تجربته، وتجربته هي ماهيته، وبذلك يقضي الجاهلي على الخارجية التي تغدو بالنسبة إليه نوعاً من العدم، والكيانات تفرز دلالاتها بقدر ما تقبل الاندماج في تجربة، أي بقدر ما ترشح من إمكاناتها، وكل ما هو حبيس محجر المكان لا يمثل أية دلالة..

يقول زهير:

ومن يك ذا فضل فيبخل بفضله　　　على قومه يستغن عنه ويذمم

ويقول عنترة:

اثني عليّ بما علمت فإنني　　　سمحٌ مخالطتي، إذا لم أظلم

إن اخباري، افعالي، هي التي استحق الثناء من أجلها، بل هي التي تستحق الثناء، أما (الفضل) –عند زهير– فهو ما ينطبق على الواقع، ما يفعله بين الناس، فلكي تكون موجوداً ينبغي أن تكون جاهراً صائتاً، مغموساً في مدرج الحركة.

وفي (المعلقات) كل شيء جاهز طليق أو مفكوك من عقاله، يدور في فلكه المنفتح على بقية الأفلاك: "الذئب يعوي كالخليع المعيل" والحصان يكر ويفر "كجلمود صخر حطه السيل من عل" والناقة "بعيدة وخدُ الرجل موارة اليدِ".

السكون، هو العدم،

و"المعلقة"، إذاً.. حركية أو هي مرسومة بالسيولة، لأنها تمارس ضماً متلاحقاً لسيولة الواقع، ولذا لم تعد انتقالات (المعلقة) مجرد أغراض تتعاورها وتلحق بها بالتناوب، بل هي شرح لأصالة النزوع نحو الفعل الذي يدركه الشاعر الجاهلي كجسد للجوهر، وكرقعة للانجاز، في آن معاً.

(إن الجاهلي لا يستطيع أن يتصور ذاته خارج إطار الفعل، وباختصار خارج التاريخ)(٨٧).

..

-هل استطاعت (القصيدة العمودية) بكل جلجلتها، وضجيجها المنبري، زمن الحرب، أن تقدم حالة (المعلقات)؟ أن تنهض بمهمتها؟

..

لأن جل ما قيل في مهرجانات الشعر العربي، ثم في النتاج المنشور، إعلامياً، كان من نمط القصيدة الكلاسيكي، (التقليدي)، الذي تعاطى الحماسة والتحفيز والتعبئة، والمدح والهجاء، فهو خارج بنية (الواقعة)، وخارج المفارقة الضدية، في آن.. إنه لم يترسب في وجدان المتلقي، وبالرغم من كمه الكبير، لم يحقق ذلك التماثل بين الفعل وانجازيته في جسد القصيدة كجوهر، لأن ذلك الكم الكلاسيكي، تعاطى الكلام العام، وليس (الوقائع)، وإن اقترب بعضه من حدث، فبوصفية مشاعر، ذاتية لا بفعل مشاركة وتخلق داخل جوهره.

إن أغلب شعراء (العمود)، التقط (صورة) خبر الفعل، لا الفعل (ذاته)، وراح ينسج على صداه! الشاعر العمودي، أضفى هواجسه الشخصية على مناخ الواقعة. مظهرها العام، لكنه لم يتشبع (قصة) الواقعة، أو يسهم في التجربة، يعايشها..، ذلك دفعها إلى خارج حيازات لغة.. حدث، إلى حيازات كلام كتابة خارجية، خطابها لا يمسك بالتفاصيل، بل يغيب في العام والمطلق..

لكن ذلك لم يمنح الاستثناء في فرادى قصائد وليس إجمال نتاج.. فعند كمال الحديثي -مثلاً- بنية ذات تتشبع من داخل القصيدة، لغة بقدر استلافها من تراث، تدنو -أحياناً- في مقاربات نفسية ومكانية، من حاضر (بخاصة: طواف في ذاكرة بغداد، هنا الفاو، وقبل ذلك: حصاد من أرض الطوفان..)، حيث تلم القصيدة مشاعرها، في بؤرة مخاطب، مركز/ أحياناً هو ضمير المتكلم، وأحياناً (هو) المخاطب الذي تتوجه إليه رسالة الخطاب الشعري.

لا يمكن، أن يصطفي الشاعر كمال الحديثي، مدى التجربة في الواقع، المباشر، أو عند خطوط النار، كما الشعراء الشباب، الذين بحكم أعمارهم كانوا "جنوداً" أو مراسلين لصحفهم..، وبالتالي لا بد أن تغيب (معلومة) الواقعة- عيانياً- عن شاعر كفيف البصر، وتبقى (أخبارها) فقط، تتفاعل مع مخيلته، وأحاسيسه.. لكنها ظاهرة عامة، حتى بالنسبة للشعراء (المبصرين)، والذين شارك بعضهم في زيارة المواقع، والجبهات.. أو شاركوا في النظر إلى المشهد العسكري، والوقائع، في حين نراها، تتبدى، في سردها الحكائي، في نصوص الشعراء الشباب بخاصة..

يلجأ شاعر (كلاسيكي) من لغته وصياغة قوافيه وصوره، مثل الشاعر محمد حسين ال ياسين، إلى تأثيث نصه، اغراقه في هندسة صور داخل بنية الخطاب، في مجاورة لماحة مع الأفكار...، وعادة ما يتضمن النص وخطابه الفني، خطاباً مضمراً آخر، داخل جوهره، يتبدى عن الموعظة أو الحكمة، أو النقد، في مناخ حماسة، من الاستهلال إلى ذروة خاتمة..

هذا –المد الشعري– رهين وصفية مكتسبة، ثقافياً، معرفياً، أكثر منها تجربوية معاشة يومية، بوقائعية واقع، لا بتخيل "وقائع" أو تلميع مناسبات، مرة، بعد أخرى.

وحين يتوفر ال ياسين، كما الحديثي، على توليدات لغوية، وشفافية حزن في برهات الاستهلال بمجمل قصائده، لا يتوقف –كما الحديثي أيضاً– عند دفع القصيدة إلى ذلك المد النفسي والزماني، يبوح– عبره. بهم شخصي، ممزوجاً بهم (قضية) يتمحور الشاعر ويتموضع حولها، كاستشهاد الحسين، ومدح آل البيت..

في حين تستقيم (اللغة) عند الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد على النبر القرآني، مستلفاً صوراً ومفردات يملأ بها حجرات بيته الشعري، وهو أقدر على تطويع اللغة في الكلام الشعري، لأنه أصلاً شاعر حداثة، في قصائده ودواوينه، و(العمود) عنده، (مقالة مناسبة). وإذ يركن إلى "الواقعة" و"اليومي" –كما في تناول "نطاق –حزام– الشهيد، وتفاصيل أخرى، فإنه ينحرف بجوهر تجربته الحداثية السابقة نحو قطب ساكن، بعيداً عن جدليتها، صراعيتها (السابقة) إلى خارجية نظر، أيضاً، ورجع صدى في خطاب يتجه إلى (مديح)، لا إغناء فعل تجربة.

وعلى خلاف مسرحيته الشعرية (الحر بن الرياحي) أو قصائده التركيبية. المطولات. "كالصور" و"الصوت"، والتي جسدت –حينها– معاناته الذاتية في جدل "الانتماء" داخله، بين لا ونعم، كجوهر إزاء "الرأي" و"الرأي الآخر" ثم "الموقع" و"الموقع الآخر" ، إذ تشكلت تلك التجربة بصدق في ثلاثية: الحب، حوار النفس، والخيبة، إذ كان (البطل) في قصائده تلك هو ذاته، يؤسس فعله على راهن تجربته ومعاناته، داخل زمنه، تاريخه، وداخل الصراع.. ليكون، أيضاً، مثل شعراء المعلقات، هو تجربته! هو واقعه داخل النص، فيكون النص بالفعل قد أسس وقائعه على وقائع واقعية، في تفاعلها مع الذات.

وبالتالي لا بد أن تغيب (معلومة) الواقعة، لديه أيضاً، حين يتناول الحدث،

عبر سماعه وأخباره! عبد الرزاق، على خلاف تلك التجربة الحداثوية المميزة، نراه الآن، خارج واقعية الوقائع.. خارج صناعته لها أو إسهامه فيها.. لذا تأتي قصائده في (المديح) من خارج الحالة، وصدىً لها.

ويلجأ الشاعر نعمان ماهر الكنعاني إلى توظيف (خبرة عسكرية) في ثنايا قصيده، كوقائع أو معلومات. بما يخدم المعنى المولد (للمصطلح العسكري) في المكان والحالة، أو الموقف الحكمي المستلف أيضاً من تقاليد قراءة تراثية في الشعر العربي الكلاسيكي.

ومرات يزاوج في استعارات كنايات، لأدوات الحرب وآليتها من ماضي معارك العرب، أو (مُثل) ماضٍ: (السرفات، الدروع، الخيل، السيف، الصولة.. الخ).

ويعتمد الشاعر علي الياسري في بعض قصائده العمودية على طللية غزل، ومناجاة حبيب.

...

إذاً، بم التقت القصيدة العمودية، زمن الحرب، بالقصيدة الحديثة في العراق؟

إنها، أولاً، وأخيراً، التقت بالنيات ذاتها، وبالمديح، كأن الحرب، تفعيل حماسة، ومدحه! في حين يلجأ النص (الغنائي) القائم على الوزن، على ثيمة احتفار الكلام (المتفائل) غالباً، ومرات يخلق طبقات متداخلة: الرثاء، الحسرة، الغضب.. الاندهاش، الأسى، القنوط! لكن قوة الموحى في نموذجها (البطل العاشق للأرض والمدافع عنها)، هو، لدى الشاعر الحديث، (أناه) الجمعي.. وهو في أغلب الأحيان حاضر وغير مغيب، مؤتزر بماضيه الشخصي، خارج السياق. وماضي (أبطال) مستلفين من التراث والتاريخ. إنه (بطل) خارج التخييل يخرج من (مادية) (واقعي الوقائع) إلى (مثالية) (واقعي- النص). معتمداً (القص) في المتن. أو مستمداً النموذج التراثي كسياج دعم لحاضريته: (حكاية قيس العراق- مثلاً- لمعد الجبوري، في ديوانه: هذا رهاني)، مع النماذج الأخر التي قدمها شعراء حداثويون، كما أسلفنا.

وكما تؤكد لنا مفارقة القراءة للنصوص الحديثة، فهي تتطابق مع جوهر (المعلقات)/ على عكس القصائد العمودية/ وكما الملاحم، "تهيمن على مقود التجربة التي هي- في الغالب- انبجاس منها، وينتفي عنها كل ما يمكن أن يسمى نسخاً للواقع- تسجيلية وثائقية جامدة - ففي المعلقات - مثلاً- (إن طرفة يصف الناقة كما يراها هو، لا كما في الواقع، إذ تطرح كبديل عما يعيق استتباب

الحرية، فالناقة معادلة انفعالية وليست مجرد واقعة، أو مجرد كائن موضوعي يقع خارج وعينا وفي حالة استقلال عنه، لأنها تتشرب كافة التيارات الشعورية التي تعتمل داخل روح الشاعر.

أما (حصان) امرئ القيس، فهو (حصنه المنيع) وليس مجرد حصان- حيوان- لا يحمل رغبات وتطلعات صاحبه، إنه اللوحة الفنية التي يُفرغ فيها الرسام كل ما هو أساس في داخليته، وهذا يعني: أن الحصان -كذلك الناقة- لا يعدو كونهما (شكلاً فنياً) لفكرة تختبيء في أعماق الشاعر، وربما في حالة إختفاء عن الحس، ففي حين تأتي ناقة طرفة كبديل عما يعيق استتباب الحرية، كما أشرنا، أي كحامل لنزعة الشاعر الأصيلة في الانطلاق والتحرر من ربقة الواقع، فإن حصان امريء القيس هو ما شاءه الشاعر، لا ما هو عليه في الواقع، إذ يرصد له امرء القيس من الخصائص النمطية ما يكفي لكي يجعل منه الحصان القائم في عالم الحقيقة إطلاقاً"(٨٤).. لكنه مع ذلك "حصان" واقعي النص، لأننا لم نره خارج النص، ولا نتصوره إلاّ على وفق ذلك.

في "بريد القنابل" يمازج الشاعر عدنان الصائغ، بين اليومي، في ظرفية حرب:

(أنت لا تفهمين إذاً..
رجل في كتاب
سوف يعبر مبنى الجريدة. شَعْرُك هذا الصباح
فيشغلني عن دوار القصيدة
أتأمل فوضاك من فتحة في القميص
وفوضاي في الورقه
سيمر بي العطر لتفاصيل جسمك
أو.. لتفاصيل حزني
من سيرتب هذا الصباح القلق
الفناجين باردة كالصداقات
والحرب..
تعلك أيامنا..
وأنا- في انتظار الندم)

مفردة الحرب وردت مرة واحدة في هذا القسم من النص لكنها أشاعت فيه، جوها..، في خطاب اعتمد التقابل في المعاني، والصور.. لكنه، يدين الحرب،

لأنها "تعلك أيامنا" ولا تترك، سوى الندم القادم، الذي (هو: السارد) (في انتظاره).

إن النص يضعنا أمام تتمة "لا وقت للحب.." فالموت (القنابل) هي (القاسم المشترك) –أيضاً– (بين الأصدقاء).

(أنت لو تفهمين إذاً
كيف تجمعني الحرب في طلقة
ثم تنثرني في شظايا المدن
إقلبي الصفحة الآن
لا وقت..
إن القنابل.
تقتسم الأصدقاء)

ولأن النص موجه، منذ الإهداء، إلى الشاعرة أ...) فالخطاب، داخل النص، يقوم على ذلك أيضاً: (أنتِ لو تفهمين..) ويستمر..

وهكذا.. تنهض القصيدة الحديثة على الواقع والوقائع، حتى الصغيرة، والإنسانية، في حين تنشغل (القصيدة العمودية) بالمديح والنمطية.. ولا تخرج على (المناسبة) ونحن ننشغل بالبحث عن نصوص (تجعلنا) –يقول ستانلي فيش– (تقوم بأشياء)، و"تولد" التوقعات التي (تضطرنا) إلى التقدم إلى أمام..

هي، أيضاً، تعد، تثبت، وتضفي شكلاً، وتؤثر فينا..

..

(هل تتمرن؟)

–تساءل مرة روائي عربي شاب كان ناقداً ومحاوراً في الصحافة الثقافية– اتهمت روايته الجديدة، بالحداثة!

–(هل نتمرن على المعرفية، ليتعين على الكاتب أن يعين محله أو موضعه من (الحداثة)؟

–ومن المنجز؟! (أضيف)، وانتهت (روايتنا) لوقائع الحرب.. ولكن بأية كيفية؟!

وماذا تبقى؟ ترسب..، بعدئذٍ، في "الحرب" الأخرى ؟

❑❑

٣- شعريـــة اللامباشـــر

■ **(الخراب الذي فاجأ النص..**
ما كان في النص..)

❑❑

- ١ -

■ هل تصلح هذه المزدوجة (الخراب/ النص) سياقاً لتلخيص ما حدث، والتعبير عنه، مقاربة موضوعية خارج المطابقات الإعلامية/ التقليدية، بين مفهوم "أم المعارك/ المنازلة" ومفهوم "العدوان/ الدمار والحصار والأذى؟

وهل نستخرج من حدث مأساوي (جريمة ملجأ العامرية/ مثلاً) ما يمكن أن يتضمنه من (شاعرية) في ما هو (تاريخي/ تراجيدي)، ونستل من النص ما هو (شعري) في المعطى؟

حداثوياً، يمكن أن نستل (الأبدي) من الشأن (العابر).. فكيف يكون تشكل الشعر إن جاءت به آلية مقتدر، وهو يصدق في التعبير عن حدث، أو تفصيل، يحتوي تلك الإثارة السامية المختبئة في الواقعة؟

إن (الانجاز)- هنا- يستدعي (الفن) نفسه، تحت مهيمن ثنائية اتحاد بين (الجوهري) و(العرضي)، ولكن.. بتشبع تام لوعي (زمن) الواقعة. والحاجة لأن تجد في (ذاتها) ضماناتها لخلق (نص شعري).

تلك هي (اسمة الحضورية) في النص، وفي فهم واقعة الواقعي لتحويلها إلى (فن)، وهي أساس القرابة بين (الفن) و(التجديد)، تتشكل-وبخاصة في مقابل (العدوان/ العسكري) بل تكمن في قدرة (اللامباشر) على (تفعيل) شعرية النص، حتى داخل (الخراب) كمحيط ضاغط/ مأساوي..، وبخاصة إذا أدرك الشاعر - وهو هنا منتج النص- بأن (حرب الصورة) التي تنبأ بها (بول فيريليو)، وهي موضوعة أثيرة في نصوصه الأخيرة، برهنت بأن (الجديد) اللامباشر، اشتغل على آلية متقدمة، وحقق نتائج خطيرة، إذ كانت (حرب الخليج- كما يسمونها) أو (العدوان الثلاثيني) -كما نطلق عليه في العراق- (حرباً موجهة بالالكترون من أقصاها إلى أقصاها لم يربحها ولم يخسرها رجال بل آلات). إذ ترجمت هذه (الحرب) حقيقة أن (السلطة) صارت (مدارية) -أي موصولة بالأقمار الصناعية التي تتكفل بالإيصال، موصولة بالتوجيه الفوري للصواريخ والمقذوفات. وبالتشويش الكهرو- مغناطيسي للموجات، من أجل شل الخصم.. الخ.

ترى، إلى أية درجة يهم تشغيل (السرعة المطلقة)، علاقات (القوة) في

العالم، وكذلك علاقات (القرب) من حيث هي (علاقات) تبعية للبعض بإزاء البعض الآخر.؟!

إننا ندخل في ما كان (بروديل) يدعوه بــ "المدينة –العالم"/ (لوجستيك الادراك)/ (أتمتة الحواس)!

يتذكر (فيرليو): أن الماريشال غريغتشو قد قال قبل هذه الحرب بعشر سنوات: (إن الحرب القادمة سيغنمها من يسيطر على الطيف الكهرومغناطيسي)، وهذا ما حصل: لا السيطرة على الجو أو البحر أو الجبهة، بل (تطويع الطيف)!

(هذه) الحرب، إذاً.. شكلت تغيراً جذرياً في النسق/ النظام العسكري للعالم/ (فلا تتغير النظم السياسية وحدها، بل العسكرية أيضاً)

مع (هذه) الحرب، (انتقلنا) من (حرب الردع)، بما فيه من ردع (القنبلة النووية) الذي يولد من قوة المتفجرات، إلى (حرب) يعتمد فيها (الردع) على (وسائل الاتصال)، على (الإعلام) الذي توفره (الأقمار الصناعية) و(انساق التشويش)، أي ما سيدعى بــ "أسلحة التواصل".

بكلمة: ترجمت (حرب الخليج) تفوق (الأسلحة التواصلية): اللامباشر /على كل من (الأسلحة التدميرية) و(الردعية): المباشر..

بمعنى أن (النجاعة) الإعلامية التي حققتها –مثلاً– القناة الأمريكية (سي. أن. ان) في (تنويم) جماهيري/ وإلغاء لكل مراجعة أو قوة احتجاج، هي بداية انبثاق (أسلحة الاتصالات الضخمة) وانتصارها على (أسلحة التدمير الضخمة/ كالقنبلة النووية). من هنا يأتي الخطر الكبير الذي يتهدد (الديمقراطية) من جراء هذه (الهيمنة) و(الغلبة) للاتصال والاستعلام، لأن هذا لا يمكن ألاّ يهم (الإعلام المدني).

نعم.. لقد رأينا بالفعل، حالة الخضوع والمراقبة التامة، التي اقتيدت إليها وسائل الإعلام المدنية /أو الجماهيرية/ في أثناء هذه الحرب عن طريق "CNN" بخاصة

رأينا كيف صار (الإعلام الدولي) خاضعاً للتأثير، بل كيف صار معاقاً..

وما هذه إلاّ البداية!(...)

مثلما شهدنا بين العام ١٩٤٥ والعام ١٩٥٠ نشوء (تركب عسكري – صناعي)، نشهد اليوم ولادة (تركب عسكري– إعلامي)، يلغي قدرات العين والحواس على المعاينة والإدراك، النظر والحكم، ستضطلع (الكاميرا) بدور

(شاهد العيان!)، إذاً.. لنفكك آلية (الاتصال) البسيطة، المتواضعة، التي قادت (الحماسة) من خلال (الشعر) إبان الحرب.. ماذا نرى؟

هذه المداخلة تنأى عن متابعة –تفصيلية– لذلك الصوت (المتطابق) مع حماسة (الإعلام/ الكلامي/ العربي) بآليته المتخلفة، بالرغم من نبل المشاعر التي قادت (تلك الحماسة) على مستوى (التضامن الشعبيي) عربياً، التظاهرات، الوفود، اللقاءات، وتصعيد الأقوال، ثم (تدويل) الأزمة.. (فالعدوان) –حصاراً أم نيراناً، تدميراً عسكرياً مباشراً من خلال تلك التقنية الاتصالية، المدارية، العالية.. سيان! لأن حماسة الكلام، لسان إنفعالي ينطوي – في الصادق منه– على نوايا خيرة، ونبل مقاصد. هنا، لا يعنينا– أيضاً– الخطاب (النفاقي) الذي تربع على أغلب وسائل إعلام الحكومات (العربية)، حيث ظلت (المنظومات) الكلامية ، هي (البيان العام) و(اللسان)، و(الصياغات المتطابقة) التي خرجت من بيت (الإعلام الرسمي) المهدود، المتهالك، لتدخله من ذات الباب، في حين نأى الشعراء والمبدعون عن أنفسهم، (قبل) العدوان، وتوحدت (أصواتهم) في (صوت الحماسة)، واشتغلوا على تفعيلها، ولكن (أغلبهم) إنكفأ على ذاته (إبان) العدوان، وبخاصة حين (إنقطعت) السبل بين (الحدث) و(وعيه)! وبين (الواقعة) و(حقيقتها)، بين (الجوهري) و(العرضي)، بين (الإثارات) السامية التي تنبع من الإدراك الوطني، حصانة لصاحبها، وبين (الإثارات) و(المهيمنات) و(الإعلانات) العسكرية المخاتلة، المائلة، المنحازة، واللئيمة، التي تضج بها إذاعات (الحلفاء)، مدروسة وذكية!

لقد (توقف النص)، ليصفن.. ويراجع جدواه تأملياً ووجدانياً، بضغط من ذلك المهيمن /الاتصالي/ الإعلامي/ الغربي/ الالكتروني/ البصري..، الذي (أتمت) الحواس، وحاول تعطيلها إنسانياً.. إذ لم يعد المواطن /الإنسان، هو الشاهد على الواقعة، بل (الكاميرا)– إنها (شاهد العيان) الذي أدى بالصورة، (قبل) و(أثناء) و(بعد) وقوعها! بخاصة في وسائل الإعلام والاتصال الغربية، الموجهة إلى العالم.

وهكذا بحث (النص) عن جدواه، تأملياً، وكأنه (خارج الخانات)، كأنه في (خانة خاوية) يقف خارج المعايير، لذا استهوته (المراجعة)، بحث (الأسباب) (النتائج) في (سجال) ذاتوي مرير، ازدادت فيه النبرة المطلبية (بالتغيير) وإعادة النظر في آلية الحياة والمجتمع والهيكلية المؤسساتية الرسمية، ومفهوم الديمقراطية، والاتصال.

-٢-

■ لم يستطع الشاعر أن يعيش مع الآخرين يومه الطويل ذاك..

ولم يستطع أن يمتع النظر بغزارة..

كانت "عزلويته" قسرية، غلقت عليه، أحياناً، حتى قدرة النظر إلى أعماقه، سبرها، وإعادة اكتشافها، لأن ظلام ذلك اليوم الطويل، هيمن على أي بصيص، أو شمعة يوقدها المبدع داخل قلبه.

لقد أطفأ كثيرون فوانيس كلماتهم، وأغلقوا بوابات الخروج على حصارهم، بعد أن عاشوا سنوات طويلة، وحقباً، يضخمون ذاتية الرغبة، في انتصار ملموس!

..

إذاً.. أين كان الخراب.. كي يستجمع النص عافية الضمير، حصانة ضد الزوال؟

هل هو في الآخر/ العدواني، الذي دوّل القدرات التقنية، ووحد آليات الموت والعدم ليلقيها على بلد يسعى تواً للخروج من قماط التخلف، الذي تركته أربعة قرون عجف، من ظلام العثمانيين، وفترة متناوبة، من الغزاة، بعد سقوط بغداد على يد هولاكو.

الآخر/ العدواني.. ألقى مازنته وحجم تدميره أضعاف ما ألقاه على (هيروشيما) و(ناغازاكي)؟ أم في ما تركه،.. داخل النفوس، في البنى الاجتماعية، في الروح، بعد أن حطم البنى الارتكازية، وما فوق الأرض من منشآت، ومعامل، وجسور، ولم يتوقف دون المدارس، والمعاهد، ودور العبادة، والآثار.. أيضاً..

من ثم.. في ما تركه، على مستوى العقل، وفي بنية الجسد؟!

الإعمار، طاقة تحدي على وفق الممكن والموجود، والمناورة به، إلى حين.. وتلك سمة حضورية، في شعرية اللامباشر/ الحياتي..، خارج المقننات، إنها عمارة النفس، أولاً، قبل أن تكون إعمار ما هدمه العدوان.

ضد الخراب الدائم، الموت والزوال، تصارعت النصوص.. بالرغم من صوت الأسى والمرارة الذي حل بها، نبرةً وتفاصيل،

تتصارع النصوص متجهة بجذوة احتراقها، وألمها، نحو (الوطني) حصانة، وليس بالضرورة تتطابق مع (السائد) الإعلامي، داخل الشروط وخارجها..

(الفعل الأدبي) إذاً.. هو خليل تابع/ أحياناً.. وخليل/ تائه، أحياناً.. للفعل (الحياتي) وأحياناً: نذيره، والمبشر السابق المستبق.

هو، هنا، في الشعر –تحديدا..، فالحالة، عموم الحالة، لم تنتج روايتها، بالكم والنوع، (رواية جاسم الرصيف، وقعت في ٣٠٣ صفحات، قطعاً كبيراً، عنوانها: (تراتيل الوأد) صدرت عن دار الشؤون الثقافية العامة /بغداد في العام ١٩٩٢.. في الذكرى الثانية للعدوان..) ومن عنوانها: الدال واضح وصريح!..، وهو الآن خارج ذلك السرب!

ثم، في العام ٩٦–١٩٩٧، صدرت "الصلصال" لخفير عبد الأمير، و"رائحة التفاح" لأرادة الجبوري...

كذلك لم تنتج مسرحها المنظور، إلاّ بعد حين .. وانتجت لوحاتها التشكيلية (الوصفية) نوعاً ما، حتى في فيوضات الرفض التي غمرت أعمال الشباب الثمانتسعيني، وهي ذات الحالة التي ميزت نصوص الشعراء الشباب..

وانتجت، شريطها الوثائقي، نوعاً وكماً.. (فيديوكاسيت– أكثر– من السينما) لأن "الفيلم الخام" والمعدات، توقف (إستيرادها).. وباتت متنحية، إزاء أولوية "الخبز" و"الدواء"!

إذاً، وسط حرائق الحضور، وأوجاع الأسى، كادت رئة الثقافة والفنون، إن تتوقف إلاّ قليلاً، وشيئاً، شيئاً، بدأت تعيد فتح مساماتها، وتتنفس الهواء، وإن بجرعات! النص، مثل الإنسان:

بالذاتي، قاوم، من داخله..، أو إنهار!.. أو هاجر.. أو مات.

والمتبقي، قاوم من خلال حصانته، لأنها– في داخل وعيه ووجدانه، وحدها سقف حمايته ضد الانهيار والموت عرياناً:

–(البدايات موصولة بالبدايات والماء بالماء

والقمر الذهبي بتوأمه

وجيبك ما زال يبني مدائنه

ويدافع عنها..

تتوالى الفصول

بين مقاتلنا ومقاتلنا. وطن طيب

للأفول

زمن لا يطول..)(٨٧)

..

- ونعيد قراءة سؤال الاستهلال:

-هل (الخراب الذي فاجأ النص.. ما كان في النص)؟

ونركب أسئلة لاحقة:

-هل الشكل المعلن لضرورة الوساطة بين النص (الذي كتب في زمن الحرب) وفعل الحرب، نص مجابهة، وفعل عدوان..

هو: شخصية الناقل الحاضر، السمة الحضورية للفريق /الفرد/ المؤلف؟ الذي هو في (المسار الجماعي) أو (المسار الاجتماعي الناقل) بشكل طبيعي للانفعالية اليومية، شأنه شأن كل علاقة بين الأفراد، والحكايات المنقولة، الأخبار، المعلومات الميدانية، المتداولة، المنابر السمعبصرية، أيام الكارثة؟

أو هو: الاستباق المتين اليقين، الذي يؤجج شعرية النص رغم الخراب الذي فاجأه؟

-وهل الناقل مطالب بأن يكون (حِرفياً) أو (حَرْفياً)؟

أم هو بالضرورة (تمثيلي)، إن كان منتج النص مبدع أثر، لا متتبع أثر؟

النص، في الزلزال، هو حامل أثقال الخراب، بأعمدة تمتد إلى جذر اليقين، كي يمتلك شعرية اللامباشر في القول واللسان،.. وتلك هي سمته الحضورية، في الفن، إنه لذة عرفان ذاتها من خلاله، بمعنى أن أوج اللذة أن يرى الشاعر إلى نفسه فعلاً وفاعلاً، في آن، لا متطفلاً على الحدث والواقعة والواقع، تماماً كما لو كان جسداً مصهوراً في جسد المعشوق، وليس نائياً، غريباً، عنه.

هذا الالتحام الوجدي /الصوفي/ والوجودي/ يرقى بالنص إلى مرتبة شعرية متقدمة، إنه (خلاصة وطنية) – مضمونياً– وإن كان سجال ذاتٍ، تتأمل ولا تصدق حجم الدمار والفجيعة والقتل العمد، إنه إضاءة الروح إذ:

(ليس من عتمة بين روحي وموعدها
ليس كل الحدود حدودا
وليس الملوك الذين يريدون قتلي ملوكا
وليست ممالكهم
غير الوان كابية في خرائط أسيادهم
والذي في الرؤوس
عفن أو حذاء عتيق
كنتِ تستطلعين الطريق
مطر أسود
وخيول من القار
في كل حقل حريق..)(٨٨).

..

هنا اللامباشر فعل، تتجلى شعريته، سمة حضورية، في نسيج الحدث، الحماسة المفتعلة نائية، لا موجب لها ولا وجود، لأن الشاعر اشتغل على تفعيل المفاهيم خارج المطابقات، ولأن (الفعل الحياتي) مهيمن، خلق (فعله الأدبي) الموازي والمقارب الشعري ودواله، (مطر أسود)/ خيول من القار/ حرائق الحقول/..)

وهو مزدوج لوني يؤسس على نبرة موروثية تلخص الدمار /الخراب/ من وجهة نظر الوجدان الشعبي: النار والدخان/.. ولكن باستعارة الكناية اللونية، كونها (الحرب) هي نار ودخان =الدمار– الخراب.

أما (الملوك) فهم مجاز، لأنهم ليسوا (ملوكاً) وممالكهم ليست كذلك، إنهم لطخة العار السوداء التابعة لخرائط أسيادهم، وما في رؤوسهم سوى العفن أو اليباس تماماً، كما نقول بالعامية الشعبية (رأسه يابس مثل حذاء عتيق)– كأنه كزار حنتوش يتحدث عبر نص حميد سعيد، لا بأس.. إن الشاعر، هنا، يمثل

جوهر المعطى في الصورة، والمعيار الدلالي مستلفاً من الموروث الحكائي (الحكمي) الرافض، والشعبي في آن، أكثر من تمثله المباشر المنبري الصاخب في حماسة كلام، والذي لا يمثل أي مقارب فني لمعيار إبداعي متقدم.

الشاعر، هنا، فَعّلَ الامباشر ليجعله أعمق في إشارته وسهمه إلى ذهن المتلقي وأغنى.. وهكذا يدفع بالحكمة إلى مكان الوهج، تماماً، كقوله:

(الخراب الذي فاجأ النص

ما كان في النص..)

وحين يهدي قصيدته (سأبقى قريباً من البيت) إلى (الشهيد محمد علي الربيعي) فهو لا يقدم مرثية تقليدية، مباشرة، صادحة النبرة، بل مساءلة ذاتية تؤكد حقائق الانتماء:

-(لا أريد لهذي البلاد.. سوى ما أردت لها

وأريد لنفسي قليلاً من النوم

أعطيت من فرحي كل ما كان عندي

ومن قلقي كل ما أستطيع

وقلت الذي لا يقال..

....

........)

تماماً، كأنه يدافع عن نفسه، في حفرة الرحيل، الفراق القسري، الوداع، لأن صديقه ورفيق صباه ودربه، استبقه إلى (الشهادة)، مع اشتغال على الجناس والطباق والكنايات والدوال المفتوحة، لتصير القيمة المعيارية للنص حاملاً خصباً لشعرية القول/ الرثاء.. فكما واصل (البدايات) بـــ (البدايات) و(الماء بالماء) استمر يطرح مزدوجاته، متناظرةً، في (الشكل) المعماري، في بنائية القصيدة ومنحاها اللامباشر:

(للشجا برهة في الشجا

والرجا في الرجا

....

وخيولُ الأقارب داخلة

في بيوت العناكب)

وبالرغم من غرائبية الصورة ومناخها السوريالي، فالشاعر يقود نصه خارج الخراب، إلى إدانة الخراب..، وإن انفتحت صورة بيت العناكب، على (أمان)، كما (غار حراء)، لكنها أيضاً، توحي بالخراب، حين العناكب تغمر المكان المدمر، أو المهمل بخيوطها،..

(الدليل إلى صفوة القول

ما كان منا

كانت غزية تنزل حيث نزلنا

فهل فتنتها المآثم،

أو شغلتها المغانم، عنا..؟)

وهو، هنا، يعمق شعرية اللامباشر بمسند شعري، بتناص، للانفتاح به على موحى دلالي، حيث (غزيّة) ذات الموضوع الذي طرقه الشاعر خليل خوري، قبلاً، في قصيدته المعنوية: (ما قاله دريد بصدد غزّية المتهافتة) مؤسساً إدانته (للخونة) على (القناع) والإحالة إلى ماض، إنكفاء نحو تمثيل الذات والتناص مع بيت (دريد بن الصمة):

(وما أنا إلاّ من غزية إن غوت /غويت، وإن ترشد غزية أرشد)

يقول خليل خوري:

(أكابر.. لكنني متعب من تخاذلها

من تساقط أيامها في السقوط

أشد خيول الرجاء

أُخاتل كل الشراك اللعينة

ينسجها حول روحي القنوط

أدافع هذا التبدد مستوحشاً في عراء الرمال

ألوذ بصمتي إذ يتهجمني قلقي واحتدام السؤال:

لماذا غزّية هانت وماتت، ومن قبل كانت
معين الإباء
وسيف المضاء
وعز الرجال؟
لماذا غزية خانت؟

..

لقد خاتلتني غزية، كانت معي ثم صارت عليّ
سأثار منك لنفسك حتى تعودي النقية
وحتى تكوني.. غزية)(٨٩)

نلاحظ اشتغال خليل خوري على المتواليات المتصاعدة، ينفتح بها، ويدور بها في حلقة، (تنحن) يغلقها باللوذ بذاته، بصمته..

(أكابر، الوذ، أدافع، أشد، أخاتل.)

أو ترسم هكذا في متوالية لا تنتهي بالسؤال: (أكابر –أشد– أخاتل– أدافع– الوذ.) ثم بهذه المزدوجات المتضادة، المغموسة بالأسئلة بين صيرورتين:

لماذا غزية (هانت– ماتت– كانت– خانت..)

ويستمر خوري، بتحريك منطقة اشتغاله، بالتضادات المزدوجة:

كانت معي/ ثم/ صارت علي

وينتهي إلى إقرار مستقبلي، ومعالجة وحلاً: (سأثأر /منك/ لـــ.. نفسك)

الـــ (س) والـــ (ل)، هما مستهلان، وليس التعامل معهما، هنا، فقط كحرفين، لأنهما يقودان إلى حتمية:

(حتى (تعودي) النقية
وحتى (تكوني) غزية)

والكينونة الثانية (تكوني)، هنا، بدال آخر، أي بمعنى: تصيري، تتحولي، تعودي، وهو لم يرد تكرار (تعودي)، لأنهً يلعب على الطباق والسجع: [تعودي– النقية / تكوني –غزيه].

....

قصيدة خليل، غنية، ويمكن الاشتغال على شعريتها طويلاً، فهي من النماذج الخلاقة والقليلة، النادرة، المكتفية بذاتها بفيض من الفن، والثراء اللغوي، وحسن تمثل التاريخي، والتناص مع الموروث وتحويله إلى (واقعة) حاضر، بغنى ودوال..

في حين يلجأ يوسف الصائغ –مثلاً– لتأكيد السمة الحضورية في سرد الواقعة الواقعية، إعادة تشكيلها، راسماً أبعادها في سؤال توكيد:

(بلى.. كان يمكن؟
(.. أما كان يمكن إلاّ الذي كان؟)
..
إذاً.. (غزيه) وما كان يمكن إلاّ الذي سيكون
-(لا مناص سوى
أن تخاف على صدق حبك
يا صاحبي..
أو تخون؟)

ترى هل (الصاحب) –هنا– هو (غزية) أخرى، الصحب، العشير، الانتماء؟ و(الصائغ) يرسم المشهد من منظور ذاتي ليساجله أيضاً، وكأنه يستذكر لذة الاعتراف بالأخطاء في أتون المحنة، كاشفاً عن حجم الاتساخ– إتساخ الروح من فرط النفاق.

اللامباشر، هنا، هو الموحى المركزي، الرمزي، التأويلي، لأنقاض الشاعر، التي يقف عليها كمقارب فني لواقعي– دلالي مزدوج: غرفة النوم = القبر، إنها خلاصة (أنقاض(/ خراب الشاعر/ عزلته وموته في تلك اللحظة/ العزلة/ التي سببها الخراب: بمبنىً حكائي سردي:

(ها أنا واقف
فوق أنقاض عمري
أقيس المسافة ما بين غرفة نومي.. وقبري!
وأهمس: واأسفاه: لقد وهن العظم

واشتعل الرأس

واسودت الروح

من فرط ما اتسخت بالنفاق)

الخراب، هنا، داخلي، طال الروح، فأسودت، نفاقاً.،

ثم يستمر- عبر الوصف السردي- يقص ما جرى:

(في الساعة الثانية والثلاثين من بعد منتصف الليل

بغداد نائمة، والهزيع ثقيل..)

..

-يميل الشعراء الثلاثة، إذاً، إلى سرد حكائي، يستدلون به على السمة الحضورية في اللامباشر: سجال ذات، روح، آخر غائب، يستدلون به على أنفسهم، أيضاً وعلى (الخراب)، يفسرون دلالات النص بالموحى المرموز له، اسماً أو حالة، محاولة لإغناء شعرية النص، وخروجه من (خراب) الحاضر، باللغة، مكتفين، بالخراب الداخلي، تحريكه، لغرض التطهر منه.. لأنه طال الروح، فأسودت!

-وبهذا النبر اللامباشر، اشتغل سامي مهدي على (يومياته) في ديوانه (حنجرة طرية) كما المحنا..

-أما مظفر النواب، فيميل إلى تفعيل الحماسة بالتحريض، والمناشدة المباشرة، والخطاب الصريح، دافعاً السمة الحضورية، إلى مشهد عريض يوحي ببشارة ما ستأتي به العاصفة:

(الأساطيل.. أيه الأساطيل

لا ترهبوها

قفوا.. لو عراة كما خلقتم

وسدوا المنافذ في وجهها

والقرى والسواحل والأرصفة

إنسفوا ما استطعتم إليه الوصول

من الأجنبي المجازف

واستبشروا العاصفة)(٩٠)

-في حين نرى إلى الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد، يشتغل على آلية المأثور الشعبي، فسيتدعي حكاية المخرز الذي ينسى تحت الحمولة على ظهر الجمل، فيظل منغرزاً فيه، وهو حامل أثقاله، وآلامه، دون شكوى.. معشقاً إياها بصبر أيوب..

الذي حتى صبره يصل إلى حدود، وهذا الصبر لا يصل /ليصوغ بعد ذلك في اللامباشر نهاية تتدفق شعرية، حين ينكفيء بالخطاب على نفسه، والعراق معاً، بعد أن (يموت) ويدفن: (وحين أغفو

وهذي الأرض تغمرني بطينها

وعظامي كلها بلل

ستورق الأرض من فوقي وأسمعها

لها غناء على أوراقها.. ثمل

يصيح لي: أيها الغافي، هنا أبداً

إن العراق معافى

أيها الجمل..)

إنها أيضاً، رثائية لخراب، لموت، لغفوة أبدية، وعظام كلها بلل..،

لكن الشاعر يعود لتأكيد شعرية اللامباشر، بعد مفارقة العنوان، بمزدوج ثنائية موجعة، وكثافة قول وتقابلات وسؤال موجه إلى (مخلص) هو المسيح، باستعارة المسمى ورمزه:

(هذي بلاد ماؤها يسفحْ

وشعبها يذبحْ

وطفلها يصيحْ

تسمعها، يا سيدي، المسيح؟

نعيد تفكيك النص، على وفق التقابلات الثنائية:

البلاد= الماء (المسفوح)

الشعب= المذبوح

الطفل= الصارخ

بموحى ثلاثية: الحصار، القتل، الجوع..

وهنا، اللغة بموسيقى الكلمة، ومعناها، وموحياتها.. حماسة، تشتغل على (الرجز).

..

ومن أمثلة شعرية اللامباشر في العنوان، قصيدة كزار حنتوش: (لا تأت.. إنما تعال) التي تستدعي -كأحالة- أغنية فيروز الشهيرة: "تعال ولا تجي"، ولكن في اللعب على التقديم والتأخير في الأفعال والطلب. هنا نص مشبع بمخزون الحزن الذاتي، المألوف واليومي، الخطاب فيه موجه إلى (جندي) سيأتي بعد (ثلاثة أيام)، والسارد، يحضر له: (البقدونس والبصل الأحمر واللوبياء) التي يحب، محتفياً به، ويكوي (السروال البني) و(ينسخ بعض قصائد رشدي العامل)- مثل منشور-

وحين يصل إلى خطاب الآخر، يسقط في التناول المباشر، ومفارقة السذاجة، إذ (يسخر) من (فزاعات المستر بوش) التي لا تملك نفعاً أو ضراً، وكأنها (طائرات من ورق)- وهو استهتار بقوة العدو وآليته التدميرية، مصاغة على وفق سذاجة أعلام؟

-(هل يملك بوش المهذار أن يمنع هذا

ها إني أدق الآس

دقات الهاون تعلو

هل يسمعها.. بوش)

هذا التفصيل اليومي، الإنساني، لا يسمعه من قرر ذبح العراق، وتدميره..

-.. وهي على النقيض من (تحريضية) الشاعر مظفر النواب، أتت نصاً مكتوباً قبل وقوع الكارثة، بمثابة (هجائية) شعبية، ساخرة، تنشغل بتفاصيل يومية عادية، تصل حد السذاجة في خطابها، وعلى النقيض أيضاً نرى إلى (كلام موزون، أقوال عراقية، أقوال عربية، يليها قرآن كريم) لمحمد القيسي، كأنه يبدد

أي شك بغدر الغادرين من العرب، والحلفاء.

هنا (السخرية) تتبدى باللعب على مفارقة الكلمة، المفردة، وتضاد معانيها، والتناص مع موروث كلام (كالأمثال..) ولكن بصياغة واعية، تغني شعرية اللامباشر، وتدفع بالبسمة الحضورية للنص إلى مساحة الإدراك والوعي الجمالي/ السياسي في آن:

(ماذا تقول هذه الأوراق؟
تقول عند الضيق
يشق للعراق
فجر الأغاني طريق)

(فالصديق الذي يعرف عند الضيق) –حسب المأثور الشعبي– غائب، هنا، والقيسي يشتغل على حفريات المعنى، جوهر النص، إشارته السيميائية. وليس على حاضنته المباشرة. فكان (فجر الأغاني)، هو الفعل، (يشق).. ، فمنح المعنى بعداً دلالياً أوسع مؤطراً ذلك بمفارقة –مزدوجات –تفجر الحالة وتكشف حجم الإدانة العميق:

(في يوم الدين
سيقوم صلاح الدين
وسيحصي كم شيخاً ورئيساً عربياً
خذلوه حديثاً في حطين!)

استحضار "صلاح الدين" الرمز بمعناه ودلالته، و"حطين" كذلك، ودفعهما إلى "حداثة" إلى فعل معاصرة..، هو فعل الحاضر، (ثابت الحضور) و(الوجود)، فتحول (صلاح الدين) الأيوبي، هنا بفعل (حياة النص) إلى كاشف يدين أولئك السقطة، معزراً في (توضيح الواضح) معنى المفارقة الضدية، منذ العنوان، مشتغلاً –ومشغلاً– كنص، من ثم، على معاني (رسم) الكلمة، تصويتها، (الغاز/ الغازي)، متسائلاً– مثلاً بادانة–:

(من صادق الغازي
من دون الغازِ
للنفط والغازِ)

إذاً، في الجناس، والطباق، استثمرت النص، وعديد النصوص، بديع البلاغة والبيان، القديم، لتوظيفهما في (نص الحاضر)، لإغناء المعنى، ومد النص إلى عمق من الإحالات والدوال الكيفية والنوعية، معاً،

والشاعرة (دنيا ميخائيل).. وضعت نصاً معنوناً بلا لبس، صريحاً، هو "الحصار، عبر تكييف الحالة وتصعيدها من (الذاتي) إلى (الجمعي)، بوعي، لتعميق شعرية اللامباشر:

-(لأني لا أجد المرايا التي أكسرها
لذلك أنكسر
لأني.. ولأنك
لذلك لا أدري
أيها الممنوع من الموت
والحب
والطحين
اختبيء في قلب النخلة
فالتمر لا يعرف الحصار
والبحر إذا إنكسر
ستخرج ملايين اللآليء
تبحث عن فراغ الصدف)

و(حيث تخرج المساءات من البحر مثل (ضجة مبللة بالبنادق)

و(تتمنى) لو يعيد الطفل- الذي هو هي براءة- ترتيب حروف (حرب) إلى: (حبر) أو (بحر).. لكن يد الطفل لا ترتب الأحرف. كما تتمنى الشاعرة، بل تظل (كزهرة العباد.. نحو.. (لا وجود للشمس!) -تتجه!..

وهكذا، تحت (وابل أسئلة) تزدان (مزامير الغياب) وتعلو:

-(هل ننفق ما تبقى من هواء، أم نظل خلف الزجاج منذ النهاية حتى النهاية.. ونرحل.. نحلم بنقطة التلاشي وانعدام الجاذبية..)

ذلك هو بالضبط، إحساس جيل الثمانتسعينات، بخاصة، في موضوعة الحرب والهجرة، بعضهم رحل إلى "نقطة التلاشي وانعدام الجاذبية"، محققاً حلمه في (الغياب)، كالشاعرة، وبعضهم، ظل..

لكنهم- جميعاً- يحاولون، لأنهم يعتبرون (الحلم) من الألفاظ القديمة،

فاليوم كل شيء على خشبة معلق /مصلوب تماماً/ كالسيد المسيح!

..

إذاً.. (إن كل إفراط يتحول إلى خطيئة)- حسب: لوريس داريل-، وإحباط الشباب، الذين يحاولون الإمساك بسمتهم الحضورية، لكن (الغابة تهرول) نحوهم، فبدلاً من (فتحة القوس الأول..

وضعت الأشجار، وما أكملت القوس الثاني!!)

في قصيدتها (الأشجار تموت بين قوسين)..

■ وهكذا يشتغل النص المفتوح على هوى وعيه، منتجه فيه متماهٍ تماماً، والمشكلة أنه يعي حالة تجاوزه، ولكن في شعرية اللامباشر، وذلك أفضل مراميه.. في حين يتناول حميد سعيد، وهو خير ممثلي جيل الستينات، استمراراً، موضوعة الحصار، على وفق تناص مع الميثولوجيا، ليكون المقطع نصاً مكتفياً بذاته:

(عتمة تتصاعد من لجة في القرار
فأملأي يا إنانا الجرار
يبدأون الحصار
فاملأي يا انانا الجرار
املأي يا انانا الجرار)

..

- وهكذا، تنحاز نصوص شعراء عديدين، من أجيال مختلفة، كما الشباب: (عدنان الصائغ/ أمل الجبوري/ ريم قيس كبه/ عبد الرزاق الربيعي/ محمد تركي نصار/ حسن النواب/ سلمان داود/ سعد جاسم/ عبد الزهرة زكي/ أحمد الشيخ/..) بخاصة، قصيدة النثر، أو النص الحر المفتوح، إلى اللامباشر، للتعبير عن هذا الأسى، و(العتمة) التي (تصاعدت) من (لجة القرار).. وهذا (الخراب

الذي فاجأ النص).. فاشتغلوا على المفارقة الضدية، وقوة اقحام (التاريخي) في بنية النص، كما في: (بكائية لأمريء القيس) لعدنان الصائغ:

(بكى صاحبي

لما رأى الوطن -القلب

تنهشه الطائرات

وتنقر في نبضه

قطعاً من ضلوع المنازل

والشهداء

فأدرك إنا إنتهينا

إلى حجرٍ

سوف نحمله

في المنافي

رصيفاً لأزهارنا الذابلة

يضيّق بين السطور وأحلامنا

وإن الندوب التي خلفتها الحروب

على جلدنا..

سوف تطمسها السافيات..)

-وفي (بيننا كل هذا الفرات) تقدم أمل الجبوري، إحتفالية ألم وحكمة، وهي تعبر عن الحرب /القطيعة/ الفقدان/ الخراب/ من خلال فيوضات امرأة (أتعبها التوحد والافتراق):

(طوفان مساجد

انهمرت تنأى

ترسم أناشيد العذارى والأرامل

وتردد في الصلاة:

إحذروا مأدبة النأي والغرباء

فالليل وسادة النوم
يطوقني لئلا يلدغني الحنين
فالتواريخ جنوننا
التواريخ جنوبنا..)

وأمثال هذه الشاعرة النائية، التي تتحاشى (لدغة الحنين) نماذج في المشهد الشعري الجديد لم ترسم على الورق، بياض الحالة، بل رسمت تأويلات التضاد، في اللامباشر، تعبيراً عن (شعرية) مخالفة، مغايرة، ولكنها: ضد الرماد البارد.

<u>إشارات داخل نسيج النص:</u>

■ – في أفق الفكر الفرنسي الذي يجمع الفلسفة بشغف دائم بالسياسة، وانخراط صارم في المسيرة العلمية، يتمتع (بول فيرليو) بمكانة بارزة: يُدّرس الهندسةالمعمارية منذ ثلاثين سنة، ويواصل نقداً للأسلحة، وبحثاً في السرعة، وتقصياً لآثارها في عمل الصورة، ولتأثيرها على نظمنا الإدراكية: الصورة – هي– موضوعه الأثير في نصوصه الأخيرة – وضع كتاباً بعنوان: "شاشة الصحراء" عن "حرب الخليج"!

يعتبر فيرليو: ألاّ عدالة في هذا النمط من الحروب، ويعتبر تلك (النجاعة) الإعلامية في (تنويم جماهيري) وإلغاء كل مراجعة أو قوة احتجاج، هي ظاهرة تدجين وإخضاع تجد، هنا، في قاموس نظرية (<u>الإعلامياء</u>) نفسها ومفردات الإتصال كلمات بسيكولوجية، تجد، مثلاً "<u>الإخضاع للتأثير</u>" و"<u>الإيحاء</u>" أو "<u>الإيهام</u>" و"<u>المفعول الإعلاني أو البشير</u>" .. الخ، مفردات، لا تفهم خارج السياق بسهولة، فالإعلامات أو الأخبار عن وقائع (حرب الخليج) ما كانت في الحقيقة إعلاماً، أي أنباء موجهة لإحاطة الرأي العام بحقيقة المعترك، بل هي: إعلانات، إعلانات عسكرية مثلما هناك إعلانات سلعية، ترى إعلاناً وامضاً عن حمالة نهود لا لترى الحمالة! بل لتعرف أن هناك حمالة نهود جديدة، لسنا لنعلم عن الواقع، بل عن جديد تجلياته، إنه هناك يومض ويختفي، هو شيء أشبه ما يكون بالسحر.

–إن (حرب الخليج)، هذه الحرب الإعلامية والصورية التي سيطر عليها (البنتاغون) سيطرة كلية، كانت لتجديد الإعلانات العسكرية: لا ترون الحرب، بل تحاطون علماً بواقعها الفريد، المتعالي.

الإعلان عن أسلحة جديدة تتنافس في الفعالية، صواريخ فتاكة ومضادات صواريخ توماهوكس، وطائرات طيفية (شبحية).. الخ، ليست هذه إعلانات بل إيحاءات. إخضاع للمشاهدين، إلغاء للإعلام عبر صوره نفسها التي تحرف الإعلام إلى غابة إعلان.

وهذا كله لا يمكن أن يوجد إلاّ بفضل (الفورية)، (الزمن الفعلي)، (السرعة المطلقة).. إننا دائماً في السرعة، في صميم موضوعها، أبداً..

إن العين هي العضو الأكثر تعرضاً في الجسم لتهديد التكنولوجيا، إنها مهددة لأننا نشهد تحولاً في علوم البصر.

البصريات القديمة هندسية، لا يتدخل فيها الإنسان إلاّ قليلاً، من هنا، ندعوها بالسالبة، أما البصريات الحالية فتماوجية، كهرو -بصرية- بل حتى الكترونية بصرية. كنا عرفنا من قبل أتمتة الإنتاج ونحن منذورون اليوم لأتمتة الحواس.

وهذا كله تعطيل أو تبطيل للإنسان.

الآن، الكاميرا هي الشاهد على حدث أو واقعة، بخاصة تلك التي تقع خارج المحيط الشخصي، وتعرضها الأجهزة السمعبصرية..

❑❑❑

القســــــــم الثالـــــث: الجواهـــــــري

« هذا القسم تحية وفاء لشاعر العرب الكبير محمد مهدي الجواهري، الراحل الحاضر، أبداً في الوجدان، وفي تاريخ الإبداع... والحوار معه، أو عنه، مقاربات إنسانية المبدع، وليست نقداً، لكنها مادة، قد تفيد الناقد، أو الدارس... لأنها في الصميم من صدق الجواهري، حتى لو بدت في بعضها تفاصيل بسيطة، فالكبير ليس في مطلقه، حسب، في تفاصيل تحياته، وأشيائه، أيضاً، وشعره أيضاً.. وهذا ما عززنا به الكلام عنه وإليه.

وحسبي أنها تحية.. للجواهري، الذي يظل، في الحلم والوطن، ولن ينأى..»

■ *محمد*

❑❑

■ (.. وقد أزيع
وقد أميل
وقد تزل بي القدمان
ولكني أعود
فالشمس قبلتي، دوماً)

محمد مهدي الجواهري

....

■ (يموت الخالدون بكل فجٍ
ويستعصي على الموت الخلود

الجواهري

....

(لم يبق عنديَّ ما يبتزه الألمُ
حسبي من الموحشات الهم والهرمُ
لم يبق عندي كفاء الحادثات أسىً
ولا كفاء جراحاتٍ تضِّجُ دمُ
وحين تطغى على الحران جمرته
فالصمت أفضل ما يطوى عليه فمُ
وصابرين على البلوى يراودهم
في أن تضمهما أوطانهم حلمُ)

الجواهري

□□

١ -نص - تحية:

أيها التسعيني الكبير، قامة قرن في الشعر، وفي الحياة
ما الذي فعلنا.. كي يرنح الدم قلبنا؟
ما الذي أعطينا..؟
والجسارةُ، تروع برهة سلامٍ روحنا؟
....
نحييك، وأنت الخالد، بعد رحيلك..
نعم....
فالعصر.../ لا يملك عصرٌ من الأناة أن/ ينتزع منا،
الحب والشعر والوطن.
نحييك، ....نعم
فأنت أقدر على فهم عبث الرياح، والسفين
التي...
تدفعها الهواجسُ خارج المرافئ،
أو: تعود بها إلى دجلة الخير، أم البساتين!
ولا تبخل، ولم تبخل
فلقد سجلت بشعرك، كل تقلبات الحياة والبشر،
وكنت صادقاً مع نفسك، حد الأذى.
قبلك، جئت، بنبض العمر، الأخت فالزوج، فالإبن البكر،
ذكريات وأوجاع كل تلك السنين السنون، بعضك.

بعض عمرك، وعمرنا في آن.
وقبلك، جئت، أشعاراً ومواقف.
بها، وبها وحدها... إصطفيناك!
كما أنت، الجواهري الكبير، لا منةً ولا عتبا، ولا تحديد إقامة،
تحت أختام هذا الزمن المتقلب،
ذلك، إنك خارج المقياس، أي مقياس
وخارج السرب،
في الهجرة، وفي العود، معاً.. وفي الرحيل إلى أبديتك أيضاً.
بهذا المعنى، وبدلالته،... أنت الوطن في قصيد،
والقصيدُ في رجل.
لا نجرؤ أن نضعك في ميزان الشعر والعصر والتاريخ،
بل نحبذ أن نضع الشعر والعصر والتاريخ في ميزانك.
قد نخطئ... ولا أسف.
(فأثينا) التي عشقت، وعشقت على ضفاف شواطئها زمناً
لخصت حكمة الاغريق هكذا:
(لا تأسف على الأخطاء التي يمكن إصلاحها
وأيضاً على الأخطاء التي لا يمكن إصلاحها!)
ومامن شاعر كبير، كبير، إلاّ وحظي بالوصل والنأى
بالوجد، والصد،
وأثار من الجدل والنقاش ما تفرضه شخصيته،
إنه يعيش في ذلك، وبدونه ليس هو.
وذلك ما شغل به الناس (في المتنبي)
وما شغل به الخلق، فيك.. أيضاً!
.....
سابق أنت، بفضل شعرك، وبفضل مكانتك.
وهذا ما يجعل الجذور المتواشجة تخترق يباس الحياة

وصخرتها، حيث تخفق الشمس
في الانطلاق تشعر، فقط، إن روحك حرة...، وفي التحدي.
كذلك فعل وطنك وشعبك
لذا قامت الحرب
حرب عليك. ومنك
وحرب علينا، ومنا...
تمسكنا، جيداً، بأهداب روحنا،
ولم ننحدر مع (سياسة العصر!)
و (عصر السياسة!)
ذلك، سبب وجعنا، وأنت سيد الرائين!
......
باتجاه الوطن
دائماً، تخفق ريحنا، القوية مرة... الرخية أحياناً
وهكذا لم يستطع الفراق أن يخطف من عينيك ضوء روحك
وعراقك
وعراقتك
كذلك الظنون... إنها تخيب دائماً،
حين تصطدم سهامها بصدق سريرتك، وسجاياك.
وأنت تعرف، أيها التسعيني، المئوي، الكبير، الكبير.
(إن الشجرة الهالكة، لا تجود بالمأوى
ولا الحجر اليابس بخرير الماء...)
لأننا نقضي عمرنا كله بقراءة أنفسنا والتاريخ،
ومع ذلك ننسى.
(قد) ننسى!
وهكذا...
ستظل أنت قامة عصرك شاعراً،

ذراعاك ممتلئتان، وروحك وقلبك
تسمر بصيرة شعرك في قلب النور والصخب،
وأمام مقلة شعرك، الأفق مديد وأبدي...
......
هذه هي حكمة أشعارك
إنها نظير التاريخ، وزينة فراسته
وعصف ريحه، وتقلب الأنواء والأجواء...
وإنها خلاصة التضاد
بلاغته في الصراع
وصراعه في البلاغة
والأسئلة
و....

- يتأرجح الحزن غب رحيل حبيب...، تنثال قناديله من القلب، وفي القلب... ثم تتوهج! رحل "فراتك" ، ولم يخبروك...

ثم رحلت أنت نفسك، بعيداً، بعيداً، عن نجفك وكوفانك الحمراء،

لكنك نمت قرير العين، في المدينة التي أحبتك وأحببتها، فلم يكن قبرك قرب (زينب) بعيداً عن مقبرة أهلك في نجفك، نجف علي..

- نأيت، وأنت قريب: قرناً عتيداً، أنت فيه مسلة للشعر، قامة نفسك وقيامتها.

- ابناؤك، وأحبابك، أحاطوا بك أيها الشيخ المبجل الجليل، كما أحاطوا بقرن من العناد الفذ، والتضاد الواعي، وسوروا بأيديهم تلك المسلة النادرة للشعر العريق.. التبقى علامة سلالات إبداع قرن بأكمله، عراقاً بأكمله، أمة بأكملها... لك في مثواك،

أخلد الأشواق..

و ... مرحباً... أبا فرات... (مرحبه).

❑

٢ ـ كيف يكتب الجواهري؟

■ ليس الترقيش على الورق/ مهمة المبدع، بل كيف تنثال رؤاه.. حين تأتي صبوة الشعر، وتتقد جمرته، يكتب الجواهري على علبة سكائر، أو على غلاف كتاب، لحظة التوهج الشعري، أو لحظة الدفق.. حيث ينثال الشعر بلا موعد. ولكن دائماً بحافز.

ومن يستطيع قراءة (طلسم) الخط المنقوش على مثل ورقة (ذلك الغلاف أو تلك العلبة، (كان الجواهري يكتب بخط ممشوق، كأنه يرسم حروفه، حتى كلت عيناه!)

يعيد الجواهري ما كتب، مضطراً، على أية ورقة تقع بين يديه،...

مرة كتب القصيدة على ورق الفندق الذي كان يسكن: (شيراتون – أبو ظبي)، مثلاً، ثم ... حين يعيد كتابة / أو قراءة القصيدة، يغير بهذه الكلمة، يضيف أو يحذف، كما في خاتمة (أفتيان الخليج) التي بعثها للنشر، مرة، من هناك... صورتان من (وثائق) مكتوبة، مسند مرجعي، لنسق خيال وعاطفة شعر، في لحظة الصيرورة، ثم.. ورقة –رسالة– لاحقة، يصحح أو يضيف بيتاً إلى القصيدة، ويشير في (الحاشية) إلى ضرورة الالتفات إلى ترقيم الصفحات، لقد وضعها خطأً، لذا يطلب مطابقة القصيدة بشريط الكاسيت) الذي أرسله أيضاً...

كما تنص الرسالة التالية:

(أخي العزيز الجزائري

شوقاً وحباً وبعد

فيرجى إضافة البيت الثاني بعد البيت:

أهيب بكم وقد رجف..

:وعبأ شره غرب لشرق

"لناقة صالح" عبى.. ثمود

حاشية: ***يرجى الالتفات إلى ترقيم الصفحات***

المخلص الجواهري

أبو ظبي ٢٢-١-١٩٨٠) (٩١)

وهكذا، القصيد لا يعاصيٍ أبا فرات، ولن ينبو النشيد على فمه يوماً، ولن تعرو لسانه تمتمات...، طليقاً لا المساف يحد منه، ولا الحواجز والسدود، فالجواهري كشف بأمس وجه غدٍ رهيبٍ في الخليج،...

حيث: **(**يموت الخالدون بكل فجٍ.... ويستعصي على الموت الخلود**)**

فهل تنبأ **(**أبو فرات**)** بما جرى، بعد عام وعشرة أعوام، من تاريخ إلقاء القصيدة:

(أفتيان الخليج)؟!

إنه الرائي، الذي يذكر دائماً، بأن "سادرة الليالي، إذا لم تخش عودتها، تعود"!

❑

٣ ـقصيدة:

أفتيـــان الخلـــــيج

أعيذك أنْ يعاصيكَ القصيدُ   وأن يهفو على فمك النشيدُ(١)
وأن تعرو لسانك تمتمات   وأن يتفرط العقدُ الفريد
أعيذك أن تتوه بكل وادٍ   وأنت لكل سامعةٍ بريد
فكن كالعهد منتفضاً شباباً   وجّود أيها "اليغَنُ" المجيدُ
فقد آلى وريُدك أن يغنيّ   بحب الناس ما نبض الوريدُ(٢)

***

وقائلة أمَالك من جديدٍ   أقول لها: القديمُ هو الجديدُ(٣)
كشفتُ بأمسٍ وجه غدٍ رهيب   أماطت عنه قافيةٌ شرودُ
"كزرقاء اليمامة" حين جلىّ   مصائرَ قومها بصرٌ حديد
وما كنتُ "النبيَّ" بها ولكنْ   نبيَّ الشعر شيطانٌ مريدُ
لعمركِ إنَّ سادرةَ الليالي   إذا لم تُخشَ عودتها تعودُ
تعود بمثل ما حملتْ وألقتْ   ومثلٍ لداتهِ الغجرُ الوليد
ومن لم يتعظ لغدٍ بأمسٍ   وإن كان الذكيَّ هو البليد

***

"أفتيان الخليج" وربَّ ذكرى   تعادُ ولا يملُّ المستعيدُ
سعيت إليكم يحدو ركابي   لقاءٌ مثلُ مسعاكم حميد
إلى هذي الوجوه تشع لطفاً   يشعُ بمثله هذا الصعيد
تحدبتُمْ عليَّ، ينث حولي   نديَّ الحبِّ، واللطفُ المجودُ
فبوركتمْ، وبورك ما تبنّت   مواهبكم، وبوركتِ الجهود
بكُمْ، والصفوةِ الواعين تاهت   بأجمل واحةٍ، قفراء بيد

من الملح الأجاج مشى رويداً ... يرقص "نخلة" عذب برود(٤)
يسيل بقاحل عذب "فرات" ... وفي الرمل اليبيس يرف عود

***

وقفت على "الخليج" تذوب فيه ... زمردة يزان بها الوجود
تدور على الحفاف كما إستدارت ... على النحر القلائد والعقود
طليقاً لا المساف يحد منه ... ولا تقف الحواجز والسدود
وحول ضفافهِ يمتَّدُ نبعُ ... بما يُحيي يغور، وما يبيد
حقول "النفط" تسمن راصديها ... وغازيها، وإن سمن الرصيد
فقلتُ وفي البداوة ما يرينُ البداة ... وفي الحضارة ما يشيد
"أبو ظبيٍ" بما أخذت وأعطت ... عروسٌ مهرها نارٌ وقود
وعنّتْ لي رؤى هيمٍ طواهُ ... تلفهُّم التهائم والنجود
جحاجيحٌ، وكم غمرت عصورُ ... بما شقيتْ جحاجيحٌ وصيد
تهاووا فوق جرّتها ركوعٌ ... لهم من حولها ولهمُ سجود
ودبوا فوقها ولهم لحود ... وذابوا تحتها ولهُمْ لحود
"أفتيان الخليج" وليس تألو ... دروبُ المجدِ تعمرها الوفود
مشرفة هوى صيدٌ وحيد ... عليها، والتوى جيدٌ وجيدُ
يشبَّ الجيلُ بعد الجيلِ منها ... لحود الصامدينَ في المُهود
عجالى يستهان بها القعيدُ ... ويخجل ركضها مشيُ وئيد(٥)
وخالدةٌ على الذكواتِ منها ... يمدَّ جناحه الأبدُ الأبيد
أهيب بكم وقد رجف الصعيدُ ... ومات الوعد، وانتفض الوعيد
وزلزلت البسيطة واستنامت ... على الأضغاث إيقاظٌ رقود
وباتت أرضنا كرةً تنزى ... على الفرقاء تركن، أو تميد
وأضحت ساحة الألعاب فيها ... كاقصر ما ترسمتِ الحدود
تخطفها على نسقٍ بروقٌ ... وترعبها سواسية رعود
ويوشك فرط ما دحيتُ بناها ... على الرمضاء ينتثر الجليدُ
حذار "بني الخليج "فثم وحشٌ ... حديدُ الناب، مضرَّسٌ حقود
خبيثُ الكيد، فى شركِ خفيٍّ ... يصيد عوالماً فيما يصيد

يغازلكم مُراودةً ويغزي ... سواحلكم أساطيلاً ترود

"أفتيان الخليج" ولا خيارٌ ... وإن زعم الدعاةُ، ولا مجيد

وليس هناك إلاّ من يطاطي ... إلى المستعمرين، ومن يذود

وما لضياعنا أملٌ يُرجَّى ... سوى أن يجمعَ الشملُ البديد

فيالكِ أمةً قسمتْ ثلاثاً ... وعشريناً وتسأل: هل مزيد؟

تعدَّ لكل واحدة طبول ... وحراسُ، وترتفع البنود

وعند "الهندِ" ربعُ الكون عداً ... وفي شطرين تنقسم الهنود

***

وخداعين يصطنعون سحراً ... وترياقاً بما صنع الجُدود

تعلاّت تشوق وهم صحاةٌ ... وأطيافٌ تروقُ وهم هجود(٦)

ولم يعط الجدود القدس يوماً ... ولا إحتلت "فلسطيناً" يهودُ(٧)

***

"صلاح الدين" كان يفتّ خبزاً ... وكان ينام أرضاً والجنودُ

وكان يمدَّ زنداً للمنايا ... فتتبعه مطاوعة زنود

زنود مسَّعرين على الربايا ... شعارهم الشهادة والشهيد

وها هو عنده فلك يدوي ... وعند "مُنعّمٍ" قصرٌ مشيد(٨)

يموت الخالدون بكل فجٍّ ... ويستعصي على الموت الخلودَ

***

■ الهوامش:

أجرى الجواهري التعديلات، التالية، أما مراسلة لنا، أو عند القراءة أمام الجمهور:

(١) يهفو - ينبو
(٢) نبض - بقي
(٣) أمالك - أعندك
(٤) رويداً - رخياً
عذبٌ - شذبٌ
(٥) حذف هذا البيت، أثناء الالقاء...
(٦) هجود - رقود
(٧) ولم يعد الجدود القدس يوماً - ولا كانوا مقادة أجنبي
(٨) حذف هذا البيت أثناء إرساله للنشر.. لأول مرة.

❑❑

٤ - بين الجواهري والطاهر:

يكتب الناقد مذكراته، ولا ينشرها.

يكتب تجربته، وهو أيضاً يتخفى وراء طيات الحياء للإفصاح عن ذاته، إلاّ في إسلوبيته، وصياغة مواقفه.

دائماً (الناقد) يكتب عن (الآخر) هو المعني، هو مصطبة البحث أو أرض حراثة التجربة لدى الناقد.

هنا تجربة أخرى، قد تضع الناقد في مساحة الروائي، صبراً وطول بال، إن هو اشتغل على النص/ الحياة، اشتغالاً تفصيلياً على وفق حبكة سياق ومديات سرد، فالمروي عنه، يستحق أن يكون (البطل): (بطل) عمل كبير، إن لم يكن هو كذلك بالفعل، إبداعاً وحياة وخصوصية، المهم كتابة الناقد، حتى النقدية السير- ذاتية، عن الآخر، تصلح مشروعاً روائياً، وإليكم هذا النموذج:

بالحب كله، والتجربة المغمسة به، وبآلية كتابة هي خارج ضيق أفق التجنيس وتحديداته، تستوي خالقية الطاهر (د. علي الجواد)، في فيض من السردٍ المشبع بالرؤى، والحدس المعمق بالمعلومة، والقراءة الأخصب (لبطله)، حياةً، حياةً: (من المولد حتى النشر) اصطفاء حالة/ حالات/ ليس تقليداً، أو حوار تقليد، وإن أفاد من روح الحوار والأسئلة، والحالات والإحالات.

ولم يكن ذلك النص، مقاربة لنص شعري، أو قراءة تأويلية له، وإن كان إستعار غور رحلة ثرة مع ميلاد شاعر، وشاعر من الفذاذة بحيث تبدو أدق التفاصيل وأكثرها هامشية جزءاً من نسيج المبنى الحكائي، وهو ليس معجز (الطاهر)، في محطة، هي عمر بكامله، لكنه (معجزَهُ) في أن ينال الموضوع هذا الأفق الرحيب من الفهم والتفهم، والدرس والمتابعة، وتعدد الأبنية تحت قشرة السرد بضمير المتكلم والخبرة والأنساب، والتاريخ السياسي، / الاجتماعي/ الثقافي/ المعرفي، والتقاليد والعادات، والمفاهيم، والآراء، والهوامش المرجعية

الاستذكارية، وتواشج المراحل، والموقف النقدي في السياسة والحياة والتعليم والدين،و.. وحتى تبدى (الطاهر) الجامع الشامل لكل عدة القص، ومواد تشكل (البطل)، وسيرورة الأحداث، صعوداً حتى بدء الصعود الإبداعي.

فهل كان (الطاهر في ذلك كله مشروعاً روائياً؟

لنقابل، إذاً، التناظر بين الكاتب وبطله بين الراوي والمروي عنه، بين قمة وقمة. وإلاّ كيف تعين لكاتب كير أن ينشيء مادة سرده عن بطل أشبه بالأسطورة، خارج نمط المقدمات والتعاريف، ولكن في عمق السيرة؟

ليست قصة، لكنها تجنح إلى السرد الحكائي، تتبدى كذلك، بل رواية لا أجمل ولا أغنى. ليست مقابلة، وإن إغتنت بالأسئلة، وتفتحت إلى إجابات، وصراع، ودوال و إشارات، وبيئة، وشخوص ثانويين، وأساسيين.

أتحدث، هنا، عن ذلك (النص المفتوح) الذي يبدأ بالبدء الولادي ولم ينته بالبدء الابداعي/ الشعري.

إنه (التكوين) سيرة وصيرورة.

أتحدث –هنا– عن (مادة) واحدة، افترشت بكثافة ثرة وغنية –الصفحات الست والأربعين (من ص ٢٣ إلى ص ٦٩) في كتاب: (ديوان الجواهري/ الجزء الأول/ منشورات وزارة الإعلام/ بغداد/ ط١/ ١٩٧٣)

وبالعنوان الأكثر وضوحاً وثراءً في آن: (الجواهري: من المولد حتى النشر في الجرائد).

إن اكتشاف فذاذات النص تكمن في قدرة (الطاهر) على تلخيص فذاذاته في فن، هو، هذا التسبر العميق لأغوار مشاعر شاعر كبير، كبير كالجواهري:

حياة طفولة، تنمو لتعد نفسها إلى شاعرية كبيرة، وتعد نفسها للنشر، إظهاراً لموهبة عبقرية، أو إشهاراً لخطاب يكمن لا في شعرية فذة مبكرة، حسب، بل في توظيف مضامينها بشكل بارع وأصيل أيضاً في حدث فذ هو (ثورة العشرين/ ٣٠ حزيران ١٩٢٠) ضد الاحتلال البريطاني للعراق.

والأصعب الأصعب، الذي اجتازه الطاهر المقتدر، في هذه الفذاذة، إنه لم يفحص أيضاً، نصاً محدداً ليقول فيه ما يقول، بل تحسس حياة كاملة في ذلك الروي الثمين، كأنه يعايش الجواهري ثانية، ولكن بمضامين ماضيه المبكر وأسرته وبيئته، ومصادر ثقافته فتشعر تماماً، إن ذلك البيت هو تمام البيت الذي عاش فيه الجواهري، ولعب، وتعلم أو تعذب وتشعر تماماً، أن المكان الأليف

الذي جسده الطاهر، هو تمام المكان الذي جسده الجواهري ولكن دون أن يعيش الطاهر فيه.

وتلك حسنة كبيرة لتملي المكان وتخيله، أو إعادة صياغته، تركيبه، وجداً وحناناً، وحنايا وتفاصيل حيث يشعرك الطاهر بفذاذة وصفه، وإن (جناب عالي) هو عنوان عريض لقسوة (التعليم) في ذلك الزمان وكأن عصاه وصندوقه الرهيب المليء بالقراصات، عقارب وافاعٍ، هما من أدوات التعذيب الأولى التي تعرض لها الجواهري...

ويشعرك، ويشعرك...

تماماً كأن الطاهر تمثل الحالة فيه، منذ نشأة مهدي الجواهري، وحتى بزوغ قصائده، وقبل ذلك.. بزوغ براعته في الحفظ لخمسين وأربع مئة بيت من الشعر في ثماني ساعات!

والطاهر يغوص مع الجواهري في أخطر مرحلة من مراحل حياته، هي مرحلة (التكوين)/ قبل النشر. وهي مرحلة القراءة العميقة لروح الشاعر وخصاله وبسالة نبله، لقد أعطته هذه المنطقة أجمل الرؤى في كتابة نصه، ليصير إلى مثل المشروع الخطير لرواية خطيرة، تصلح شريطاً سينمائياً طويلاً، أو مسلسلاً لا أجمل و لا أغنى ولا أروع. فالحوار مع الجواهري، ليس حواراً، كان مزاج الطاهر في المتابعة/ اللقاء – كما هو مزاج الجواهري في اللقاء/ الاستجابة.

وحديث الجواهري هو نص روائي على لسان الطاهر، وبقلمه، فالطاهر كان يتعامل مع (النص الروائي)، ويضفي عليه أبعاداً جديدة فتشعر أنك أمام حوار، وروي ولغة، وحديث، وانتباهات، ونقد، وكشف،... كشف عن نص لم يكتب بعد!

❑

٥ ـ إعتراف:

■ البعض يحاول أن يحاسب الجواهري على وفق مسطرة تقليدية، يعني أن الجواهري حين يتناول الحياة، ضمن تقلب الأهواء، لا يؤاخذ كما يؤاخذ السياسي الفلاني (المنضبط) حزبياً! ولكن البعض يعتبر (تقلب الأهواء) صفة سلبية في الجواهري، دون النظر إليه كإنسان، يتعرض للمغريات، كأيٍ من البشر..

- الجواهري: *(- مابين كلامك- كيف لا (تريده) يؤاخذني...، يعني: المسألة معكوسة، يعني هذا ليس إنساناً، هذا خرافة*

(أنا) في الجزائر، سألني أحدهم -كما سألت- فقلت:

- إذا لم أكن هكذا، إذاً، أنا لست إنساناً، أنا لست ابن مجتمعي، أريد أن أقول له (يعني): "أنا نغل"/ نازل منحدر "ما أدري منين!!"

أنا متحدر من مجتمع له ضوابط متناقضة من الصبح إلى الليل يتقلب من أوله إلى آخره هذه واحدة.

وبصراحة -قلت له- نحن نعيش قبليات حتى الآن، وفي البلدان العربية كلها، وما زلنا لحد الآن غير صافين (ما تصفينا).

قلت له: وأنت تريدني وحدي أن أكون صافياً...-(قلت له)- طبعاً أتبدل. ولا أستطيع إلاّ أن أتبدل، ولكن أنا متبدل، وإن لم أتبدل لا أرضى عن نفسي أبداً، أن أكون على حاشية المجتمع أو خارجه، أو ليست لي جذور فيه...

(يعني): طبيعي أن أتبدل، وأتحدى أي إنسان لم يتبدل.

قلت له: ماذا تقصد... شلون... شنو... طبيعي أن أتبدل، إذا لم أتبدل فأنا -إذاً- حجر، وهذه تحتاج إلى توضيح: أتبدل، نعم، ولكن إلى الأحسن، أما الموقف فيتبدل، طبيعي يتبدل، ليست هناك مواقف ثابتة؛ محددة وسيئة مطلقة بحيث تقطع خطوطاً أو تقطع جذوراً.

أنا عرضه لكل تبدل... أنا ابن هذا المجتمع الذي يواجهك في كل يوم بشيء وبحالة أنت لست متوقعها -وانت لم تتوقعها- وبصراحة تلبس في كثير

من الأحيان لبوسها ولا تستيطع غير ذلك، فكيف تريد أن يصير الإنسان قالباً جامداً أو مثل هذا البناء الجاهز:

- ***ماذا يدعونها؟***

- ***بلوك!***

- ***بلوك تمام... (أنا مو بلوك وجايب مسمار تدقني به)!***

أنا عندي خط معين وهدف معين ومثل عليا، أما أن أخرج عليها مختماً أزل عن هذه، ولكني أعود... وهناك (قارعة الطريق) إقرأها.. أنا كتبتها في أيام الصفاء، ولم أدر ما سيحدث بعدها، كتبتها عام ٤٩ ولكنها مازالت حية، وكأنها كتبت الآن، أقول بصراحة:

وقد أزيغ

وقد أميل

وقد تزل بي القدمان،

ولكني أعود؛ فالشمس قبلتي دوماً)

الجواهري/ تشرين الأول/ ١٩٧٥

❑❑

٦ - مختارات

يا نديمي

يا نديمي وجه صبوح وكأس "ضوعفت" في مزاجها الصرف صرفا
احتسيها من لاعج الوجد عبا وعلى رقة الشفاه فرشفا
ثم دبت بنا تثقل جفنا وتصفي نفساً وترعش كفا
يا مزيجاً من ألف كون ترفق إن كوناً على ذراعيك أغفى

من: المقصورة

أقول لنفسي إذا ضمها وأترابها محفل يزدهي
تسامي، فإنك خير النفوس إذا قيس كل على ما انطوى
تسامى فإن جناحيك لا يقران إلاّ على مرتقى

من: رسالة مملحة

نبئت أنك توسع الأزياء عتاً وإعتسافا
تقيس بالأفتار أقمشة بحجة أن تجافى
ماذا تنافى بل وماذا ثم من خلق ينافى

***

علقن في أوساطهن مآزراً بيضاً خفافا
ورددنهن إلى الظهور فكن أردفة ردافا
يا من يرى فلك النجوم سعى بأكوابٍ وطافا

***

هذي الصحاف من الزبر جد رحلن يحملن الصحافا

صفاً على صف وقوفاً وإنتشاراً واصطفافا
الساهرات فمن يروك أن يطرن بك اختطافا
والناعسات فما تحس الطرف أغفى أو تغافى
والناهدات يكاد ما في الصدر يختطف اختطافاً
علقن في أوساطهن مآزراً بيضاً خفافا
ساءلت نفسي لا أريد لها على النحو انصرافا
أترى (المضاف إليه) أحلى أم علاقته المضافا

***

❑❑

٧- الذكريات

■ من بائعة السمك إلى (المنشطات) إلى طبيب "ستالين"

– يا أبا فرات؛ هل تسلك، حين تعود كل مرة إلى براغ، نفس (الطريق) من (بائعة السمك) إلى (الحوافز) و (المنشطات) الأُخر؟

وضحك الجواهري، وردد بيت المتنبي العظيم:

مررت على دار الحبيب فحمحمت جيادي، وهل تسبي الجياد المعاهد

ثم ظل يردد: أجل... حمحمت... جيادي.. إي والله!

(وحين علق الشاعر علي الحلي) من أن الجياد ظلت تصهل.. عقب الجواهري ضاحكاً:

(إلى الآن تصهل... لا بل تعوي... تعوي.. إي والله!)

– يا أبا فرات.. أنت في كل عاصمة تزور، تترك (أثراً) و (ذكرى)، لا بد وإنك لعائد إلى موسكو لتتذكر أشياء عشتها في زيارة ١٩٥٩، التي كانت لنفس الغرض!!

– ضحك الجواهري، ثم اطرق، وأشار إلى (أسنانه) و (بدنه) وقال:

– في موسكو خلقوني من جديد

وسرد لنا اهتمام مجلس الأطباء في مصيف (سوجي) وفي مصح اللجنة المركزية بالذات، حيث كان الجواهري، وحيث عولج علاجاً كاملاً، بعد كشف طبي تحليلي دقيق.

يقول:

– كنت آنذاك عن الموت في الحافة، وكانت ظروفي –تعرفونها– قاسية وكنت مجهداً حد إني حين أرى صوراً فوتغرافية لي في تلك الفترة أفزع!

– وما قصة الأسنان هذه؟

– لقد أبدلوا لي (١٧) سناً، ووضعوا لي طاقماً لا تستطيع رغم هذه السنوات أن تميزه، الواحد منا يتعجب: كل هذه السنين وكأنها أسنان طبيعية.

لقد جلبوا لي طبيب ستالين الخاص: (إجه متنك، سواها،.. وطلع متنك!)

■ خلع العمامة والزواج والمذكرات

– (اثنان خالفت بهما الأصول: خلع العمامة والزواج) –قال الجواهري–

– تم خلع العمامة (عام ١٩٢٨)... حين كان يعمل في البلاط، وإن الملك فيصل الأول فوجيء به ذات صباح مرتدياً الزي المدني وقد حلق ذقنه، قال له:

"قرب... قرب.. هاي شنو؟ إي هاي تمام.. أنا لم أرد أن أقول لك ذلك، لكنك أبدلته بنفسك، ولباسك هذا وطني ولطيف!... لكن لي عتب عليك، إذ كيف ترتدي أول بدله ولا تقول لي"

وثاني (مخالفات) الأصول الملكية، زواج الجواهري:

يقول: (.. وأنا في البلاط تزوجت دون أن أخبرهم، وفي الزواج هدية كبيرة وتكاليفٍ كثيرة، أصولاً يتحملها البلاط، ثم من الحذر ألا تكون الزوجة أجنبية، لذا ومن اللياقة والأدب إعلام البلاط مسبقاً،... لكني تزوجت، وداومت حتى إجازة لم أطلب، تزوجت على أصولنا: إبنة عمي، ولم أخضع للأصول الملكية، وأنا أعمل في البلاط)

يتذكر الجواهري كيف نشر قصيدته المثيرة عن خلع العمامة في جريدة (عبد الرزاق الناصري) الذي كان والجواهري على صداقة وود وزمالة تدريس في ثانوية البصرة

– وعن المذكرات قال الجواهري:

(كتاب المذكرات ، مثل" أيام" طه حسين، هي بلاغة فقط، وكأنهم يكتبون عن أنفسهم فقط، وهي خلو من زلة واحدة، غلطة واحدة.

لقد قرأت لأحدهم ست مئة صفحة، وبحثت عن سطر واحد يقول فيه عن نفسه إنه زل، .. فلم أجد.. أبداً.

أنا حين أدون مذكراتي، سأخلق ضجة كبيرة، مع إنني سأدفع الثمن غالياً، ومع ذلك، فأنا أدين بأن الإنسان حين يكتب فجب أن يكون صادقاً ومثيراً معاً... ***تحياتي!!) (٩٣)***

■ ***عملتها وأنا غير مقتنع بها:***

قصيدة التتويج!

-(هناك قصيدة اعتبرها أكبر غلطة في حياتي، ليس من أجل شيء، أنا جريء، الشيء الذي أقتنع به أقوله، لكن هذه القصيدة أنا غير مقتنع بها، وعملتها (سويتها) وهي التي لم تدخل الديوان: قصيدة التتويج!

نعم.. الآن سأتكلم: أنا أخطأت

ولهذه (الغلطة) قصة طويلة، إنها تعذبني، لقد أوقعتني هذه القصيدة، وخذلت بها. ضعت!

وقد أحسست أنا، وكان ناظم الزهاوي(٩٤) رحمه الله - مع المدعوين، وكان لها سوابق طبعاً، كانت القصيدة بمناسبتها، / كان وسام الرافدين/ قلت لناظم (ما أدري شنو!) ناظم، الواقع، الرجل "فزّ"!.. إذ حاولت أن أغادر القاعة قبل بدء الاحتفال، في حين كانوا قد أعلنوا عني، وإن لي قصيدة!

قال ناظم: كيف تخرج، تغادر القاعة؟

وحاولت ثانية، (شكد عظيمة لو خرجت!)

أوشكت على الخروج، مهما حدث، وأنت تعرف ماذا يترتب على ذلك، بعدئذٍ، كل ذلك إلى جهنم،... لكن من المفهوم أنني لو جئت والدنيا قائمة، وتعرف بأنني سأشترك، كانت نقطة حاسمة، وأنا لن أنسى تلك الساعة، لن أنساها... وهذه الحالة ما مر علي في حياتي مثلها، وكل ما جاء بعدها من أمثلتها أنا عايشها، والتي عايشتها من ثم، إني بدأت بأشياء (يعني) ألامُ عليها!... لذا فأنا لا أبريء نفسي، كانت: "ته... يا ربيع" مدخلها، لكن التصرف- ماذا أقول- كلمة زائدة أو ناقصة، لكنهم بدأوا معي بالتماس وأجبت بتكريم الكلمة مادامت بهذه الحدود فلتكن... لكن لماذا لا أقول أكثر من هذا؟ صحيح... ليس فيها شيء أخجل منه الواقع مثل هذه القصيدة لا يوجد عندي، فظيعة، فظيعة.

بعد ذلك حين أقرأ القصيدة كأن شخصاً آخر كتبها... وكأني لست صاحبها... ولكن بعد خراب البصرة!)

❑❑

٨ ـ الجوائــز

■ في العام ١٩٩٧، يكون الجواهري الكبير قد شارف عمره القرن كاملاً..تصوروا رجلاً (عاش) القرن العشرين كله... بالطول وبالعرض...

والآن، الجواهري، يمضي ثلاث ساعات فقط، في صحوة حضور، ولكن بلا قراءة، فالعين كلت، ولا كتابة، ولا حركة...

من الصعب أن يكون الجواهري، في غير حيويته وطاقته وصوته المجلجل، وأصابعه التي تقرأ الشعر قبل فمه... حين يعتلي منبراً، أو تجمعه جلسة.

الآن، أصدر عن دار "الرافدين" خاصته كتابه الفريد: (ذكرياتي) بجرأين كبيرين، والآن، أصدر "كاسيتاً" ضم "العيون من أشعاره"

والآن، نال جوائز عديدة، ليس آخرها جائزة الشيخ "عويس" في الامارات... ولكن..

في ١٥ مارس ١٩٧٦، وفي بغداد، تم تكريم شاعرنا الجواهري، في حفل حضره الأدباء الأفرو آسيويين لتسليمه (جائزة اللوتس)، وهي الجائزة الكبرى التي تمنحها منظمة اتحاد الكتاب الاسيويين- الافريقيين/... لشعراء وكتاب ومناضلين، تقييماً لآثارهم الأدبية، "التي تعكس الحقائق الموضوعية لعصرنا، وتعبر عن موقف نضالي ضد كل أنواع التفرقة العنصرية أو القومية وعدم المساواة الاجتماعية، وضد كل عدوان أو تسلل إمبريالي"

كما أن الجائزة تمنح لهؤلاء المبدعين عن آثارهم التي " تعبر عن أماني الشعوب في حياة أفضل من خلال القضاء على أشكال الاستغلال"

وقد أنشئت هذه المسابقة، منذ القرار الذي اتخذته (اللجنة التنفيذية) للاتحاد في اجتماعها بطشقند (٢٣-٢٤ أيلول ١٩٦٨).

وتمنح (اللوتس) للأدب الافريقي الاسيوي، لثلاثة أنواع أدبية:

(الشعر: ديوان لا يقل عن ٢٥ قصيدة) و (الدراما: مسرحية من ثلاثة

فصول) و (الرواية: عمل لا يقل عدد كلماته عن ٣٠ ألف كلمة)

وقيمة الجائزة: (٥٠٠) جنيه إسترليني، تعطى مع شهادة تقدير وميدالية. تمنح لأفضل الأعمال المقدمة من الأنواع الأدبية الثلاثة خلال سنتين، كما تمنح الجوائز على أساس القيمة الأدبية والفنية الرفيعة، ومدى ما يحققه العمل من تعبير عن الواقع الموضوعي للعصر... الخ)

ومن الذين نالوا هذه الجائزة: الشاعر والسينمائي السنغالي (عثمان سمبين)، والشاعرة سونومين أورفال(منغوليا)، والدكتور طه حسين (مصر) ومحمود درويش (فلسطين) والقاص جيمس نجوجي (كينيا) والشاعر (توبون) (فينتام الجنوبية) وكاتب ياسين (الجزائر).

■ في داره –بمنطقة القادسية / حي الصحفيين/ بغداد، وفي مساء الأحد (ليلة عيد الفطر) الموافق ٥-١٠-١٩٧٥ أثر عودته من (براغ)، وقبيل سفره إلى موسكو لتلبية دعوة اتحاد الكتاب السوفيت،.. أقمنا معه حواراً، حضره الشاعر علي الحلي والشاعر منذر الجبوري...

ولأننا نعرف أبا فرات، يتوهج حين يتناول أصدقاؤه بالحديث حياته وشعره، وبخاصة حين يلمون بتفصيلات حبيبة إلى قلبه: ويسهمون في دفعه لأن يفتح شرفات نافذته ومصاريع قلبه وذاكرته، وحين ينطق بالحب، يكون لصوته رخامة الموسيقى وعمقها، ويتورد وجهه كلما داعبته بفيض "الذكريات المملحة"...

– ألا ترى يا أبا فرات أن جائزة اللوتس جاءت متأخرة؟

– والله، يا أخي، ماذا أعمل... أنت تعرف، أنها أكثر من متأخرة، ولكني لا أعلق على ذلك خشية أن يسبب كلامي حساسية!

– في حينه ناقشنا هذه المسألة نحن أصدقاء الجواهري وأحبته– وحتى بالنسبة لجائزة (نوبل) حيث رشح الدكتور طه حسين، لها من قبل الصحف والمجلات العربية إلى جانب اسمك. على أساس أن عربياً مثلك أو مثل الدكتور طه لا يخل ترشيحه بمستوى الجائزة، وحين تمنح "اللوتس" لهذا العام (وقد منحت لآخرين منذ العام ١٩٧١) فما هي تلك الأحاسيس التي تنتابك/ أو انتابتك/ كلما طرحت مثل هذه المسألة؟

الجواهري حين وصلتني الصحف، آنذاك، قرأتها مثل أي قارىء عادي، ولم أدر شيئاً عنها،... وفعلاً، انتابتني كل الأحاسيس التي تفضلت بها...

و "بيني وبينك" حتى في ذلك الوقت، لو منحوني الجائزة لأعتذرت، فأنا قاعد في مكاني، وجاءتني... فماذا أفعل؟.. كن أنت معي وتصرف!... سيقولون: إنك تتكلف!

- أما جائزة نوبل...، فأقول لك: إنها بعيدة عني!

(حرك الجواهري مقعده، وطقطق بمسبحته، وتحفز بإنتشاء ، وهو يشير بأصابع تتكلم: (أحكي لك الصدق): هذه الجائزة ذات مقاييس عالمية كمستوى الشعر و.. الخ، ونحن حين نقرأ النتاج العالمي" ندوخ!" -وأنا منهم!-

الحلي : لكن للجائزة مقاييس سياسية تتدخل فيها.

الجواهري : المقاييس السياسية مسألة أخرى، أنا أتحدث عن المقاييس الأدبية، يجب الا نكابر، -وهذا ليس عيباً أو نقصاً- فعدم منحنا الجائزة مسألة لها جذور عميقة، حضارية، ما ولدت، وما تفاعلت، وما أنتجت، والعبقريات المتوارثة هذه، في مثل مجتمعنا ليست مسألة سهلة، إنها تحتاج إلى تفاصيل.

الجبوري : لكن الجائزة منحت إلى مجتمعات نامية أو متباينة، أو أقرب إلى طبيعة مجتمعنا...

الجواهري : أقول لك، وأسمع هذه المسألة، كأرشيف أو كلفظة عابرة:

في براغ، قبل عام ٦٤، وصلتني مجلة معروفة عندكم، أظنها "الأحد" أو غيرها، وفيها صفحة مطوية (مقلوبة)، وصلتني بالبريد على هذا الشكل، شيء لطيف..كان)، وكانت الجائزة ممنوحة لواحد من يهود الأرض المحتلة، تقول المجلة: "منحت، طبعاً، جائزة نوبل لكاتب من (اسرائيل)، وطبعاً، لم تمنح للعرب) التفت إلي: "طبعاً"... ثم يعدد الكاتب ثلاثة أسماء فيقول: هناك ثلاثة يستحقونها: نجيب محفوظ، وقال عنه أنه "يعمل في وظيفة كتابيه" ، قال: ويوجد (فلان) (يعني الجواهري) وهو مشرد خارج الوطن، وهناك الأديب الجزائري الشهير(ليس كاتب ياسين) وهو في السجن...

الحلي : مولود فرعون؟

الجواهري : كلا

الجزائري : بشير الحاج علي -الذي كان سكرتيراً عاماً لاتحاد الكتاب الجزائريين...

الجواهري : بالضبط... أحسنت!

وقال كاتب المجلة؛ تعطى لهؤلاء، وهؤلاء هذه حالهم!

هذا كاستشهاد، ولا أزال أقول (وعقب الجواهري بالعامية: ما ترهم، يعني كوة!)

– ما ترهم لماذا؟ كيف؟ الانه لا يوجد المستوى؟ أم لأسباب سياسية معادية للعرب؟ أم لصعوبات في ترجمة النتاج وتقييمه بحيث لا يفقد قيمته الفنية والابداعية، حين يدرس من قبل لجنة الجوائز؟

– بالضبط، آتي لك بمثال، هي نوبل "مو" أسطورة، إنها هيئة معينة، مثقفة، تقف وراء نتاج مرشح كدواوين الشعر، هؤلاء لا يوجد بينهم عربي واحد، وحتى لو وجد فماذا يفهم كيف يقيمك؟ صعوبة.. أليس كذلك؟!

– لماذا لا نقول الصدق، من يستطيع أن يقيمك بحيث يقدم النصوص بترجمة دقيقة فيها إبداع وصدق، إذ يبين لك كل ما فيها من بلاغة، مع المقارنات التي معها كمنافس، ومع اعطاء مقارنات دقيقة مع الآخرين (المرشحين) كيما تقتنع الهيئة بك وبنتاجك وبأعمالك، إذ لايمكن أن تأتي وتقول: رشحوا فلاناً!، إذ ذاك سيقولون لك: قدم الباقين ثم من يكون فلاناً، كيف... وهذه هي العملية... فكم يراد لها من جهد بل هي تحتاج إلى عقل خاص،.. فالمسألة، إذاً، ليست في "اعطنا نوبلاً" وكفى... (شنو هي نوبل برقية يعطيها وأنت كاعد؟)، إنها عملية طويلة تمر بمراحل حتى وإن كان التقييم ينصب على مجموعة شعرية صغيرة، فهؤلاء (اللجنة) لا يفهمون السياسة. ونوبل لا علاقة لها بالسياسة المحلية؟

أنا أقول: يمكن لهؤلاء أن يفهموا قصيدة (يوم الشهيد) مثلاً فيها عموميات، "تمام". ولكن من يفهم، أو يستطيع أن يفهم "هاشم الوتري" التي هي عندنا مثلاً شعرياً عالياً، ثم خذ "جعفر أبي التمن" وهي من ابدع ما عندنا. حسب مقاييسنا وأساليبنا، إن أولئك يفهمون قصيدة "شبح"

الحلي - "المقصورة" وحدها تستحق جائزة نوبل، فالشيخ والبحر لهمنغواي نالت الجائزة وهي بثمانين صفحة، فالعبرة بقيمة المضمون.

الجواهري : لكن "المقصورة" من يقربها لهم، وكيف.. ومن هم الذين يفهمونها، من الذي يستطيع أن يتكلم عن المقاييس في الشعر العربي؟

و "بعدين" حتى نوبل لا تهمني.... على اعتبار أن الإنسان "انتهى" وكل الدنيا "لا تلحق" بعد! هل تعلم بم أفكر؟

(الحكي بيناتنه): "أفكر بالعشرين ألف -يقولون- باون!.

الحلي : ثلاثون ألف دولار!

الجواهري : ها... ثلاثون ألف دولار؟ حبيبي... أتدري كم هي عظيمة؟ الآن... تضعها في الجيب (وأشار بيده ببراعة!)
أعطني فلوس نوبل وخذ جائزته!
(ضحك صاخب إمتد طويلاً!)

❑❑

٩- مواقف: عن الحياة والشعر:

- (أنا في حقيقتي أكره العنف، وأشعر أحياناً أن عنفي في غير محله فأشجب نفسي، ولكنني لم استطع إلاّ أن أكون كذلك... أنا مثل بطل بلزاك في رواية "الزوج الضائع": حسن التفكير سيء التصرف... وحين قرأت الرواية قلت: هذا أنا!..)

■ (من حوار في مجلة (المثقف العربي/ حزيران ١٩٧١ص ١٣٣)

....

- (كان أبي يمارس عليَّ ضغطاً مستمراً لحفظ علوم الدين، وأتظاهر مؤمناً بتنفيذ الأمر، وما أن يخرج هو وأخي الأكبر، حتى أهرول إلى دواوين الشعر)

(من: مجلة الطريق: تشرين الأول/ ١٩٧٠ ص ٦٧)

....

- (بدأت محاولاتي لكتابة الشعر وأنا في الرابعة عشرة، لكني لم أستطع أن أبوح بشعري، لأني كنت غير متأكد منه، ففي النجف يتمتع الشعر بحب أبناء المدينة، وكلهم يعرفون جيده من رديئه...)

(مجلتي/ بغداد ١ نيسان ١٩٧٢/ العدد ٢٩)

...

- (في السادسة عشرة طغت الكلمة على قلبي ولساني، فبدأت أقرأ شعري في أوساط النجف، وبدأ الناس يتعرفون على شعري...)

(الجواهري: مجلتي / العدد ٢٩)

....

- (وراح ينظم لنفسه مع نفسه تحدوه الثقة، وتبعثه الطبيعة... حتى إذا أطمأن مجدداً بدأ يخرج عن نفسه فيطلع من يستضعفهم من أصحابه مثل قاسم محي الدين- وإلا فإنه مازال يتهيب ويتخوف كثيراً أن يطلع الأكبر منه سناً ومنزلة في الشعر أمثال: رضا الشبيبي وعلي الشرقي... إنه يراهم عالين جداً، ثم إنه يخشى الحزازات ويخشى أن تؤدي القراءة إلى المثبطات، لأنه يعرف كم في مجتمعه هذا الذي يبدو في ظاهره براقاً من لؤم وخبث وحسد وإيذاء.

إنه على الغاية من القساوة حتى لترتبط هذه القساوة بالعمامة ارتباطاً عجيباً..)

(د. علي جواد الطاهر: من المولد حتى النشر في الجرائد..)(٩٤)

❑❑

١٠ـ المغضب

■ الجواهري، مستوفز، دائماً، ومستفز، يمكنك بإشارة أن تثير فيه ما تثير بخاصة حين يتعلق الأمر بالخصوم، وهو بطبعه غير متفائل، في السبعين قال "كل الدينا بعد لا تلحق"، ماذا يقول في شيخوخته، غير أن يعتكف وسط عائلته، اعتكاف الزاهد، المتعب..، حتى أوان الرحيل؟ حين ذكرناه (بجائزة نوبل) كان رده: (كل الدنيا لا تلحق بعد..) هل هو تواضع الزاهد بالجائزة أم أن العمر لم يعد يستحق العناء.. أجاب مردداً بيتين من "اللامية":

ومن حسنات عمرك أن تهزى   بما يغري سواك إذا استطالا)

(طول العمر مذوم) –يعلق الجواهري ويكمل:

(تعدد ساعة منه وأخرى   فلا سؤلاً تعد ولا سؤالا)

وبحماسة يشرح: "يعني، أنا حين أقول لك بهذا المعنى: (أن تهزى بما يغري سواك إذ استطالا) فأعني أن المطامح للشباب في الأربعينات، وهذه تأتي بعدها، وتركب عليها أشياء كثيرة.. أما وقد بلغت هذه السن، فكيف تريدني أن أركب الآن؟

و.. بألم علق بالعامية: "والله شنو.. أخذتها من هنا...وفطست من هنا"

–.. يعني.. (بحرقة يقولها).. والفضية تلون ملامحه، مع ألم بالغ،.. ويشرد عنا،.. ثم.. يفطن، ويردف:

– والثانية– الدالية– الجديدة– التي ألقيتها في حفلة الرابطة الأدبية في النجف– ويتهدج صوت (ابي فرات)، تشعر أن معاناة السنين تتخثر في حنجرته لحظتها، ثم ينفث شعره كأنه ينفث ناراً تحرق "الأفاعي" التي حاولت منه "ثلماً"

يعلو صوته،

يعلو أكثر،

يغدو مليئاً عنفواناً،

ثم... كهدير نشيد جماعي يتصاعد بمطلع الدالية:

(أزح عن صدرك الزبدا ودعه يبث ما وجدا

وخل حطام موجدةٍ تناثر فوقه قصدا

ولا تحفل فشقشة مشت لك لن تجيش غدا

ولا تكبت فمن حقب ذحمت الصبر والجلدا)

تحفز أبو فرات، كانت عروق جبينه (تدق)... نافرة بنبض حاد، وهدر الصوت الرخيم ثانية:

(أزحْ عن صدرك الزبدا وهلهل صادحاً غردا

أأنت تخاف من أحدٍ أأنت مصانع أحدا

تركت وراءك الدنيا وزخرفها وما وعدا

تركت وراءك الدنيا وزخرفها وما وعدا..

تركت وراءك الدنيا وزخرفها وماوعدا..

وثلاثاً...كرر البيت الأخير،... ثم... عاد ليتم به تصعيد الدالية:

وما منتك مثقلة بما يغريك أن تلدا

ورحت وعندك الدنيا تجيع الأهل والولدا

تضيق بعيشةٍ رغدٍ وتهوى العيشة الرغدا

ويدنو مطمح عجب فتطلب مطمحاً بعدا

ويدنو حيث فات مدىً وضعت سدى وضقت يدا

أفلآن المنى منح وكانت رغوة زبداً

وهبك أردت عودتها وهبك جهدت أن تجدا

فلست بواجدٍ أبداً على السبعين ما فقدا

وصمت.. كصمت البحر...، فقط صدى غضبه بتردد، يترجع في أعماقنا،... حتى نفض الجواهري حالة الصمت بقوله: (يعني.. كله ذو علاقة.. الآن يقول البعض: "متأخر... منتهي"... ثق حتى نوبل...ثق..)

وينتهي الصمت، ثانية، سيد اللحظة..

كانت هذه الأبيات ذروة في التحدي، والغضب...، والجواهري يعرف أنه يصل ذروة التجويد حين تكون ذاته مركز القصيدة، حدثها، وفعلها الدرامي في

آن... وكأن "الدالية"، بيانه، في آنه ذاك، فيستمر في الالقاء، كأنه –وحده ولوحده– يخاطب حشداً، يزيح عن صدره كابوساً:

((أزح عن صدرك الزبدا ولا تتنفس الصعدا
ولا تحزن لأن قطعت يداك الزند والعضدا
وإنك تطعم الأيام يوم الأحمقين غدا
أتخشى الناس؟ أشجعهم يخافك مغضباً حردا
ولا يعلوك خيرهم ولست بخيرهم أبدا
ولكن كاشفاً نفساً تقيم بنفسها الزردا
سيطريها إذا انتقدت مساوئها من انتقدا))

يصمت لحظة، ثم يعلق: "كاشفة... وفيها ما فيها...على هذا النمط.. إنها "تسوي ما تسوي"، ويعود:

.... وهلهل صادحاً غردا
وخل البوم ناعبة تقيء الحقد والحسدا
"خفافيش تبص دجىً وتشكو السحرة الرمدا"

الحلي (مقاطعاً) : هذا البيت لم تقرأه في النجف....
الجواهري : لا ما قرأته وما أعطيته لأحد... لأن الحاقدين والناقدين و... اسمع، اسمع:

خفافيش... سيمحو الماء (شنو).. ويلحقها بمن طردا
ويعمي الضوء أعينها فتضرب حوله رصدا
سينهي الفجر وحشتها ويلحقها بمن طردا
مخنثة فإن ولدت على سقط فلن تلدا

الجواهري : (بانفعال متصاعد): حندوله غير بشر...
ساكت؟ ساكت...
بعيد؟ بعيد....
كاعد هناك... يلحقوني، ويغمزون تحت السطور
اليوم.. اليوم قرأت "تراث.." "غير الذين تبلدوا"...
ألمن تقصد...(خو) اكتب تحتها: محمد مهدي الجواهري...

لحظة صمت... (كان الجواهري منفعلاً أثر مقالة كتبت تعتبر الشعر العمودي (تراثاً) تجاوزه الزمن، وإن كتابة (تبلدوا..)

(نقول هذا مع علمنا أن الشاعر يجتث جذوره من حقل التراث- كما فعل غيره- ولم يغرق فيه ليتآكل كما تأكل وتبلد غيره، لكنه يحقق تفجراً نوعياً في رؤيا البطل وموقفه من المجتمع والعالم...)

((من تعليق على كتاب طراد الكبيسي: مقالة في الأساطير جريدة الثورة - الصفحة الأخيرة- ٥-١٠-١٩٧٥)

الجواهري : أنا مسرور جداً، في الواقع... إذ- إنني- أهكذا؟ كابوس على هؤلاء؟!

(كان الجبوري، قد أثار انتباه الجواهري عما كتب في الجريدة عن الأسطورة في الشعر...، وهو النص الذي ثبتناه في أعلاه... لكن الجواهري لا يحتاج إلى من يستذكر معه الأشياء، فهو مستفز، لذا كان جوابه: "خباثة"... ولماذا... وماذا بعد؟... إنه ليس نقداً، ولا استعراضاً لكتاب، إنه "شتم" أدبي، وهذه مسألة فيها مافيها... فيها مضاعفات...

وأراد الجبوري أن يغير الموضوع، فسأل الجواهري رأيه فيما يسمى "الشعر الكوني"...، فأنكر الجواهري هذا المصطلح، وعاد ليشدد على الذين يمسون شخصه فيما يغمزون ويلمزون..

وقال : هذا وغيره... يلاحقني...ولكن ماهي النتيجة...غير أن يشتم الناس!"

شتطلع هاي!.... هذا نوع من التعذيب.. وإلا تعال كي اشتمك حتى تنتج قصائد جديدة!

أنا متألم من هذه الحالات...

لست متألماً فيما يخصني كفرد، ولكن فيما يختص بغياب (المعارك الأدبية) الحقيقية، كما كنا نعيشها سابقاً...

وأنت تذكر حتى أيام القاهرة، والسياسة، هناك معارك المازني وهيكل وشوقي والعقاد، أخذ ورد، ....مستويات عالية وحلوة...

الجزائري - أذكر حادثة غمز د. سهيل ادريس للشعر العمودي ولك في مؤتمر الأدباء العرب ببغداد، وحين تناولته بالرد في قصيدتك:

"يا ابن الفراتين"، لقد أثارك وأغضبك تنويه، فكان ردك عنيفاً وعاماً...

الجواهري - حدثت اشياء كثيرة...، لكن الإخوان قالوا لي "والله أنت مالازم تنزل على الآخرين" أقول لك، عندك حياتي فأستعرضها: إنا لم أرد على الذين يشتمون؛ إشتموا، ولكن مرة واحدة رددت حين وجدت أن المسألة تجاوزت المعقول، فصارت الأشياء المنشورة من القبح، ولا أحد يرد... فاضطررت أن أرد بنفسي، وحتى هذه الفعلة لا زلت متألماً منها.

كلامي مع د. علي جواد الطاهر، دائماً.. أقول له: أتعلم، ماذا يعجبني منك.. إنك حين تتكلم عني، تتكلم عني كشخص آخر... كأنه ليس أنا صاحب العلاقة والصداقة معك. يعجبني أنك "تتغزني" أنا "أريد" ، ... ولا أحب أن أصور كطابوقة "مرندجة وخلصانة من كل الجهات"... هذا النمط "اللطيف" في العرض" للإنسان ومعه أيضاً الصور التي لا تعجب فيه، أو حتى دون التي تعجب، هذا شيء بديع.

والشاعر... (المفروغ منه) أن يكون نبيلاً...

إستعرض كل الشعراء... تجد معهم البساطة وسلامة القلب و "الصعود والنزول" والطفولة والبراءة والابداع... فذ تاريخ العالم كله. واستعرض عباقرة الدنيا، حتى شعرائنا نحن العرب، خذ البحتري وحياته، المتنبي العظيم، فلن تجد بينهم من يجمع الخبث والإنسانية، هذا مستحيل، وما ثبت هذا في التاريخ!"

الجواهري ، تماماً، هنا، كا يغالي، في الحساسية، يغالي في (نقاء) الشاعر/ الأمثولة/ النموذج... وكأن التاريخ لا يقدم أو لم يقدم الشاعر المزدوج، أو أن الحاضر لم يقدم هذا الازدواجي، بخاصة الذي يمتلك "سلطة" أو يشارك فيها، أو يحتمي تحت نظامها، تراه يقول (الشعر) من هنا، ولا يتوانى من جز الرقاب.. من هناك...، وقد يلتقي الجواهري، بهذا - هنا، ثم يختلف معه، هناك، والعكس صحيح... (فالتاريخ) المعاصر

جعلنا نشهد (إلتقاء المتضادين)، حيث كانت أغلب (غضبات) الجواهري، وتحريك (صحبه) و(مريديه)، ولا نقول (تحريضهم) تنصب على شاعر حداثوي، أو آخر.. كان "الحداثة" هي "العدو" لشخص الجواهري، وليست الضد، أو الاختلاف، مع الكلاسيك.

الجواهري لم يجهل هذا التضاد، وهذا الاختلاف، لكنه يفهم الأمر بفردانية العبقري، إنه يرى نفسه العالم، فلك ذاته، والعالم (يجب) أن يدور حوله... وإلاّ، فالغضب ينتابه عند أية إشارة (استفزازية)، و لو من بعيد،...

وكما هو "يعترف" بالشعر الحديث، لا بسطوته، ولكن كمن يكره على شيء.. وباستمرار، ثمة مجاورة تلميحية تضعفه أو تقلل من شأنه:

- (إنني أقرأ نماذج لا أريد أن اسميها (عراقية وغير عراقية) تعجبني كلماتها في الواقع، إنها "بداعة" إنماهي ليست باستقامة!... أي أنها (القصيدة) لا تكون كلها جيدة وبديعة بحيث تعطي صورة واحدة، إنها تجيء لقطات... ولقطات بديعة!

ليس قصدي أن أمنح درجات أو أعطي درساً معيناً...)

الجزائري .. أبا فرات، لو أن حفلاً تكريمياً أقيم في ذكرى المتنبي العظيم، في الكوفة (مثلاً) وأنت بهذه الحالة من (التوهج/ الغضب) فكيف ستنشيء قصيدتك في الأعز لديك؟

الجواهري :- الصاحب بن عباد قال: سأفرش له الأرض ذهبا..

لقد هيج عليه أربع مئة وخمسين شاعراً -أنا قرأت ذلك- وأقل شاعر من أولئك أفضل من كثير من مدعي الشعر في هذا الزمان...

أربع مئة وخمسون من هذا النمط،..

لكن المتنبي راح للدنيا كلها...حتى في القصيدة (الدينارية)، هذا الشاعر، هذا الذي يخاف منه الخلفاء... ماذا سأقول فيه من جديد...

أنا أذكرك... "تمام"، كما تفضلت، يمكن الجديد يأتي بالجديد... لكن خذ "الداليّة" التي ألقيتها في مؤتمر الأدباء العرب ببغداد: "ياابن الفراتين" –قسم المتنبي–، إن فيها كل شيء... كل شيء:

(وراح الجواهري يترنم بتلك القصيدة، بشغف):

(وكان كافور فرداً تستقيم له	**واليوم شتى "كوافير" وتنفرد**
على الهوامش أصفار مجمدة	**كما تراكم حول الحافة الجمد**
فذو العقيدة مشتوم ومتهم	**وذو المواهب محروم ومضطهد**
أنا ابن كوفتك الحمراء لي طنب	**بها وإن طاح من أركانه عمد**
جدار كوخك لا ماء ولا شجر	**ولصق روحك لا مال ولا صفد**
ولا شكاة،أيشكو السيف منجرداً	**لايخلق السيف إلا وهو منجرد)**

– الذاتي، هو وهجك في شعرك، لا قصيدة عندك، من دون ذلك..، أزمة اللحظة، اليوم، حتى الحدث، والمجتمع يمران من خلالك في القصيد –القصيدة تؤرخك، وتؤرخ بها... في الآن نفسه، وعبر تأزم نفسي، فالصورة التي يعطيها من ذاته هي (عصارة ذوات مجتمع وأناس)

–كذلك يقول:

"خذ" هاشم الوتري– إذ لمّا خلعت عليه صفات آخذها من نفسي، فالمثال الصارخ والمركز في نفسي، هو للناس، أو لما يجب أن يكونوا عليه، سواء أكنت هكذا أو لا..)

لكن (الصور) التي يبتدعها، يقدمها (يخلقها) كما يقول الناس هي، ذاته، هي (هو) ما يجب أن يكون عليه، أو هي (هم)، مايجب أن يكون عليه الناس.

إنها الصورة المثال، الإنسان على طريق الكمال، على صورة المثال.

(حتى "يوم الشهيد" أنا ضالع عليها من نفسي، ليس بأنانية، بل كتعبير عن الذات بشموخ وسمو):

(يوم الشهيد طريق كل مناضل وعرُ..)

وهو يسجل التاريخ: "بك والنضال تؤرخ الأعوام"...

وإن كانت "أنا حتفهم" مباشرة... لكنه في (المقصورة) دائماً يستشهد بهذا البيت كأنه يغني لنفسه بها -بصورتها-:

أقول لنفسي إذا ضمها وأترابها محفل يزدهى:

تسامى، فإنك خير النفوس إذا قيس كل على ما انطوى)

وأحسن ما فيه أن "الضمير" يصيح من القلب إني هنا)

(يعقب الجواهري: بكل بساطة هذا نوع من الذاتية، أسوقه كمثال، إنها مركزه – وضمناً هي المثال الذي أريده للناس...)

الخروج من الذاتي إلى الجماعي، ذلك ما يريده في المثال عن نفسه، وفي المثال من حكمته،

(تسامي فأن جناحيك لا يقرآن إلاّ على مرتقى..)

إن ذلك ليس "مطلقاً" ولكن "بآيةٍ" (جيب دليلك):

(بآية أن يد المغريات تهابك إلاّ كلمس الندى)

(وإنك إن يلتمع بارق يخاف على الروح منه العمى)

(في الأصل: أن يلتمع مطمع../ ديوان الجواهري ج٣ ص ٢٠٧/ بغدد: ١٩٧٤)

(يموت "النبوغ" على حده وينعى به "الأمل" المرتجى

وتمشي الجموع على ضوئه لتبكي على عبقري قضى

وكادت تلفك في طيها حواشيه.. ردتك كف القضا

(في الأصل: ردك عزم قضى../ المصدر السابق)

(أنا خلعتها من ذاتي، فأنا أخذتني المغريات إلاّ قليلاً... وردتني كف القضاء...) قال الجواهري، والصفاء السعيد، يلتمع في عينيه، وصوته!...

إنه ذاته، شاعراً أو شهيداً،....

❑❑

١١- المرأة والمال و....

المال والنساء... نقطتا ضعف كثير من الخلق. والجواهري إنسان، أولاً، ويتأثر بهذين (الأغراءين)، كيف ينظر، للمال، وللمرأة.. إذاً، هل هما نقطتان للتوهج، أم تؤثران سلباً عليه، وفي شعره...؟

قال الجواهري: رغباتي الإنسانية، مسألة منتهية، لا جدال فيها، أنا أدين بها.. ولكن هناك "أعلى منها"، وهي أنك تضمن توقدك الذهبي عن طريق رؤيتك للدنيا، أو عن طريق تنقلاتك وأسفارك، جلساتك الحلوة، وبخاصة الموحية منها..

وأنا "أموت على الموحية!.. لو أملك مليوناً لصرفته على جلسة موحية، لأنها توحي لي بشيء أعز من المليون.. ولقد جرت معي..

بالرغم من آني آمنت:

لو كان لي جبل من ذهب لتمنيت الثاني

أنا أحب المال لا من أجل أن أكتنزه، بل من أجل أن أصرفه

ثق، والثالث أصرفه..

وأموت، وأنا سعيد، لأني صرفت ثلاثة جبال من ذهب!

وسجل، هذه، بدقة:

لم أطلب مالاً... فإذا جاء نادراً ما أرفضه، لأنني اعتبره رمزاً، تقديراً، ولم أعتبره عطفاً أو شفقة، والذي حدث معي كان من هذا القبيل.

– والغزل؟

– أغازل حتى الموت!

يسكت قليلاً ثم يردف: (في حدود الرؤية الجمالية!)

الجزائري : هذه مقاييس تقليدية!

الجواهري : ***شوف.. اسمع "عاد هاي لا تطلع بيها مقاييس) (ضحك):***

جزء لا يتجزأ من آخر قطرة في دمي: عبادة الجمال
الجمال أنا أعبده...
إن الكثير من ساعاتي، مجرد عبارة... مجرد استيحاء، مجرد إنجذاب،
ويعني : تجاذب.. أيضاً!

......

أنا أغازل، يا أخي، أغازل...
فالرسل والأنبياء غازلوا... أيضاً!

....

- ((يا نديمي
وجه صبوح وكأس
(ضوعفت) في مزاجها الصرف صرفا
أحتسيها من لاعج الوجد عبا
وعلى رفة الشفاه فرشفا
ثم دبت بنا... تثقل جفنا
وتصفي نفساً... وترعش كفا
يا مزيجاً من ألف كون ترفق
أن كوناً على ذراعيك أغفا..))

كنت سألت الجواهري، عن الخمرة والخمريات، في شعره، وتلا من (ياانديمي) تلك الأبيات، ولتجاوز إشكال وقعت فيه لكلمة (ضوعفت)، عدت إلى الديوان أبحث عن الأبيات علي أتعرف على الكلمة بدقة، فلم أعثر، في الجزء الخامس من ديوان الجواهري/ ط١ ١٩٧٥/ ص١٢١-١٣٦/ على المقطع كله، أصلاً... فراجعت فهرس القوافي في هذه الطبعة ذاتها، دون جدوى... لا أثر لتلك الأبيات..

أخرجت ديوان "أيها الأرق" الذي صدر عن وزارة الإعلام ببغداد في ١٩٧١/٧/١٢، وراجعت قصيدة: "ياانديمي" (من ص٢٩- ١٣٥) فلم أعثر على هذه الأبيات الأربعة، مما حداني إلى الاعتقاد بأن الجواهري

إرتجلها، في نشوة اللقاء.

الجواهري : – أنا دائماً يرد على بالي إنه لم يبق شيء في الخمر، وتناول الخمر لا يخلو من التكلف أو هو كالتكلف... فماذا أعمل بالكأس وبالخمرة حين يأتي أمامي "أبو نؤاس" وما ترك وحده في هذا المجال، إنه لم يبق شيئاً بعده، ولم يترك لنا جديداً، لعلني أتناول الأمر في صورة أخرى، بحيث تستحق أن أستقل (أتفرد) بها.

ليس وصف الخمرة، ما يهمني، ولكن الحالة الخمرية... الجلسة الموحية، والغائية "ياندیمي" تتحسس عبرها أثر الخمرة، أثر النشوة.

"الرسالة المملحة" أرسلها الجواهري من براغ إلى صديقه الشاعر صالح مهدي عماش، حين كان وزيراً للداخلية وأمر آنذاك بحملة ضد "الميني جوب"، ويروي الجواهري إنه كان جالساً في مقهى "سلوفانسكي دوم" (البيت السلوفاكي) في جلسة استمتاع، فما وجد نفسه إلاّ وهو يكتب تلك "الرسالة... المملحة"، حتى انتهى منها، فكانت على وفق تعبيره "من أعز القصائد" لأنها احتوت "صورة كاملة"، وهي تبدأ بذلك الاحتجاج على الفعلة:

" نبئت أنك توسع الأزياء	**عقاً واعتسافاً**
وتقيس بالأفتار أقمشة	**بحجة أن تنافى**
ماذا تنافى بل وماذا	**ثم من خلق ينافى**

حتى يصل إلى قوله:

"أأبي هدى قول يخاف	**سأدعيه ولن أخافا**
إني ورب صاغهن	**كما اشتهى هيفاً لطافا**
وأدقهن وما ونى	**وأرقهن وما أحافا**
لأرى الجنان إذا خلت	**منهن أولى أن تعافى**

وحين جاءه صديقه عماش إلى تلك المقهى، قال الجواهري له وهو يشير إلى النادلات (هؤلاء اللائي قلت لك عنهن: "يا من رأى فلك النجوم..."

فقال عماش: إنهن فوق الواقع ودون الصدق!

(أورد أبو فرات البيت الأول: (أأبي هدى) بصيغة أخرى في أصل القصيدة المنشورة في الجزء الخامس من الديوان حيث جاءت: أأبي هدى إن كنت متهماً/ فخذ مني اعترافاً...

كما جاءت كلمة "أرقهن" كما قالها في الأمسية، بمعنى آخر في أصل الديوان: "أجلهن"

وكان الجواهري يردد هذا البيت بأكبار ونشوة: "قول يخاف سأدعيه ولن أخافا" – وهو أيضاً غير مثبت في أصل النص/ الديوان...، إذ كعادته، ارتجله الجواهري، انسجاماً مع جو الأمسية/ اللقاء...

– وعن حفل تكريم الرابطة الأدبية في النجف الأشرف للجواهري، قال:

– (دخلت، وكنت حائراً... فهذه قاعة "أم ألفين" –ذات الفي مقعد– وفي شهر رمضان، وبعد ثلاثين عاماً من غيابي عن النجف، وكنت أعرف ساحة الرابطة السابقة قلت مع نفسي أنها تكفي لجلسة تتحمل ٥٠-٧٠-١٠٠، وإذا أفاجأ بقاعة على هذه السعة وليس فيها "زاوية" نجلس فيها... وكان الحضور كلهم من الشباب المثقف. إذا ألقيت إبرة على الأرض تسمع صوتها. كان الصمت رهيباً، والتجاوب تجاوباً...

الحلي : ولأول مرة في تاريخ هذا القاعة يصفق الحاضرون (قال لي السيد مصطفى جمال الدين، ذلك) لأنهم ينظرون إلى هذه القاعة نظرة مقدسة، لكن حين اعتلى الجواهري المنبر كانت القاعة ترتج!

الجواهري : منذ ٢٣ سنة (منذ عام ١٩٥٢) لم تطأ قدمي النجف، لذا قرأت قصيدة الكوفة، التي لو أعمل خمسين قصيدة فلن تساويها:

" ويا ملاعب أترابي بمنعطف من الفرات لكوفاكِ..."

كنت صادقاً بها:

(يا أهنأ الساع في دنياي أجمعها   إذا عددت الهنيء الحلو من عمري

تحدري من علٍ حتى إذا انحدرت بي الحتوف لذاك الرمل فأنحدري

ومستدق الحصى منها وما جمعت مناخة النوق من بدو ومن حضر)

هذه صورة صادقة، كنا لانبالي، كأطفال، بالمغامرة، إذن نركب على "النوخ"، و"النوق" إذا قامت من مناختها... خطر!، لذلك أشرت إلى "مناخة النوق" وأنا أقصد هذه الصورة بعينها:

(ومستشرفات صبا نجدٍ يبل بها غليل رمل بوخز الشمس مستعر)

أنا قصدت إلقاء هذه القصيدة، وشعرت بأني أديت الواجب، ثم "آمنت بالحسين" التي أحدثت ضجة، أخترتها بذكاء لأني أتأثر بها وأنا فخور، لأنها طبيعية وتتلى على المنابر...

ونأى الشيخ، الجواهري، كبيراً في رحيله، ووداعه، وتشييعه، خرجت دمشق التي أحبته وأحبها، لتحمله من قصر ضيافته حتى مثواه الأخير...

وظل صوته يترجع، لأبناء وطنه: "وصابرين على البلوى...

يراودهم،

في أن تضمهما،

أوطانهم... حلم!"

بعد حياة، زاخرة بالرفعة، والأصالة، وعلامات الوطنية، الحضور، رحل...ولم يغب.

❑❑❑

❑ الإضاءات والهوامش:

(١) انظر: عباس، د. احسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب/ نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري/ دار الأمانة/ مؤسسة الرسالة/ بيروت ١٩٧٠:
(كان الاعتزال يعني حينذاك: "الاحتكام إلى العقل، والعقل يُهديء من جموح العاطفة والعصبية، ولهذا قضى بأن الزمن لا يصلح أن يكون حكماً على الشعر، مما أدى، منذ البداية، أن يسلك النقد طريقاً وسطاً لا تفضيل فيها لقديم على محدث أو العكس وإنما هناك- كما يقول العقل الاعتزالي: محض الحسن ومحض القبح، وذلك هو أساس النقد الأدبي، والعقل هو المرجع الأخير في التذوق، وهكذا كان الصدق في الشعر أصلح لأنه مقبول لدى العقل)

(٢) انظر: عصفور، د. جابر/ مفهوم الشعر/ المركز القومي للثقافة والعلوم/ ١٩٨٢ ص ١١٧.

(٣) يقول الجرجاني: (فلو إنك عمدت إلى بيت شعر أو فصل نثر فعددت كلماته عداً كيف جاء واتفق وأبطلت نضده ونظامه الذي عليه ومنه أفرغ المعنى وأجري، وغيرت ترتيبه الذي بخصوصيته، عاد كما أفاد، وبنسقه المخصوص إبان المراد نحو قولك في: "قفا نبكِ من ذكرى حبيب ومنزل": (منزل قفا ذكرى من نبك حبيب) فإنك أخرجته من كمال البيان إلى مجال الهذيان"
انظر: رضا، محمد رشيد: أسرار البلاغة في علم البيان/ الإمام عبد القاهر الجرجاني/ علق على حواشيه ص٢/ ط٣ مطبعة عيسى اليابي الحلبي /مصر/ ١٩٣٩

(٤). انظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء/ تحقيق محمد الحبيب أبو الخوجة/ دار الكتب الشرقية/ تونس ١٩٦٦ ص٢٢٦

(٥) انظر: أبو ناصر، موريس: الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة/ نص (مقدمة الكتاب)/ جريدة النهار/ لبنان -بيروت ١٩٨٠/٢/١٢.

(٦) ثمة كما هو معروف معايير واضحة في (الرمزي) كمنظومة ثالثة غير قابلة للاختزال إلى منظومة الواقعي وإلى منظومة الخيالي/ والمعيار المحلي أو معيار الوضع حيث المعنى ينبثق من مكان داخل منظومة/ والمعيار التمفصلي والتفرد حيث كل عنصر من البنية محدد بالعلاقة التمفصلية التي يقيمها مع بقية العناصر/ ثم معيار الممفصل أو التمفصل حيث البنية لاواعية/ أما المنظومة الافتراضية فتتباين حين تحقق بعض العلاقات التفاضلية/ ومعيار التتابع (تنظيم العناصر الازدوجية تتابعاً ويمكنها الانتقال من تسلسل إلى آخر: استعارة/ أو داخل التسلسل نفسه: كناية/ ثم معيار "الخانة الخاوية" حيث هناك عنصر لا يختزل في المنظومة وهو ماثل في سلسلتين أو أكثر وينتقل بغير مناسبة من واحدة إلى أخرى: هذا (الصفر) له في حد ذاته استعارته وكنايته.
انظر: مجلة (العرب والفكر العالمي) نصوص ما بعد البنيوية- مركز الانماء القومي- باريس/ العدد التاسع شتاء ١٩٩٠.

(٧) انظر: ابن الشيخ، جمال الدين: عودة إلى الكتابة/ مجلة: المسار- العدد العاشر- صيف ١٩٩١ ص٦٨-٧٠/ تعريب بوراوي عجينه.

(٨) نفسه.

(٩) هذا هو عنوان المحاضرة التي ألقاها (بورغن هابرماز)/ أيلول ١٩٨٠-فرانكفورت/ عندما تلقى جائزة (آدورنو)/ -وهي فصل من كتاب "الخطاب الفلسفي في الحداثة"/ يصدره مركز الإنماء القومي/ هابرماز تابع ذلك الخطاب منذ نهاية القرن الثامن عشر، حيث جعل هذا الخطاب من الحداثة طرحاً عسفياً لاعتبارات عدة، ولاقى الخطاب الفلسفي في الحداثة الخطاب الجمالي لديه وتطابق معه. وكان هابرماز يعقب على تعبير"مابعدالحداثة" الذي أطلقته نشرة "ج. فر. ليونارد" حيث حدد التحدي الذي كونه انتقال العقل، الذي قادته البنيوية الجديدة، التي انطلاقاً منها أعاد هابرماز بناء الخطاب الفلسفي في الحداثة ليلاقي الخطاب الجمالي ويتطابق معه كما قلنا.

(١٠) انظر: ماخر، شلير: التأويلية والنقد/ ص٣٦١ وص ٩٤:
- إذا كان يجب إلاّ نجعل من شلير ماخر سباقاً لكل تيارات الفلسفة المعاصرة، فمن الحقيقي، مع ذلك، إدراك أن التيارات الأساسية للفلسفة يمكن أن ترد إلى (تأويلية جذرية) أو (تفكيكية) (فاتيمو/ دريدا)، أو إلى (تأويلية نقدية) (هابرماز/ أبل/ فلمر) فمعلوم أنه بعد (فلهلم دلتي ١٨٣٣- ١٩١١) فإن (هيدجر) -على نحو خاص- هو الذي أعاد إدخال الموضوعات المحورية للتأويلية إلى فلسفة القرن العشرين، أما (غادامير/ أبل/ فاتيمو/ ودريدا..) فقد استلهموا مباشرة من مقارباته، حيث يؤكد:
(لكي نفهم لابد من بذل جهد مزدوج، فالفهم ذو توجه ثنائي: نحو الذات نحو الفاعل- كعضو، كأداة، للسان (للغة)، ونحو اللسان (اللغة) كعضو للذات.
وعلى الذي يفتش عن الفهم واجب الارتقاء إلى ذات مستوى الكاتب الذي يبذل الجهد لمعرفته: وذلك ببذل الجهد لاكتساب معرفة تكون في آن واحد معرفة للغة، شبيهة بالمعرفة التي قد يتيسر للمؤلف امتلاكها، ومعرفة بـ "الحياة الداخلية والخارجية" التي يعيشها ويحياها-
انظر: التأويلية والنقد ص٩٤.

(١١) (نهاية التاريخ والإنسان الأخير) هو عنوان المقال الذي كتبه الفيلسوف الذرائعي (فوكوياما) الياباني الأصل. الأمريكي التجنس... نشرته دورية انترست سنة (١٩٨٩) أثر انهيار جدار برلين بين الألمانيتين. وفوكوياما يعمل في وزارة الخارجية الأمريكية! اعتبر (أن التاريخ لن يعطي بعد اليوم خيراً لأية آيديولوجية تنهض في مواجهة ما يسميه الديمقراطية الليبرالية.
ومن تلك الآيديولوجيات: الأديان، وبالذات الدين الاسلامي، التي ستسبب بحروب طاحنة لكنها في تقديره عديمة الجدوى والشكل لافتقارها -كما يقول- إلى الأفكار.
ومعلوم أن كتابات (فوكوياما) تركز على إعادة قراءة (هيغل)/ أو إعادة إنتاجه بما يلائم إنهيار الأيدلوجية الماركسية التي انبثقت في بعدها الفلسفي - على الأقل- منه (من: هيغل)، وفي غمرة إعادة إنتاج التاريخ والنظريات الكبرى التي شكلت نقاط انعطاف وتحول منذ القرن الثامن عشر، كتب كثيرون غير (فوكوياما) شيئاً مشابهاً ومرتكزاً على المنهج نفسه!
يقول (فوكوياما): (إن انتشار الأصولية الدينية - المسيحية والاسلامية واليهودية- هو نتيجة الخواء الروحي لليبرالية، وإن الأصولية الإسلامية- وهي الوحيدة بين الأصوليات الدينية التي تنادى بإقامة دولة ثيوقراطية كبديل لليبرالية والشيوعية-لن تنجح، لأنها لا تلقى -كما يقول- قبولاً واسعاً عند غير المسلمين في العالم.
وبقياس استراتيجي يستبقي (فوكوياما) من (هيغل) مالم يعد انتاجه بعد، فإن التاريخ ربما في بدايته وليس في نهايته، و(الإنسان) الذي سحب (النظام الجديد) الأرض من تحت قدميه ربما يتهيأ لدوره ليكون الإنسان الأول لا الأخير... على الأقل ببزوغ الأسئلة الأولى البكر عن الحرية والمصير ومعنى البقاء في العالم خارج الشرط العضوي الذي قرر النظام الدولي الغاشم حبسه فيه وحرمانه من (تاريخيته) التي كدح مئات القرون لبلوغها.
ومعروف إن فوكايا يبشر لفكر تحدده السياسة الأمريكية -الامبريالية، كونه يرى أن (نهاية التاريخ، بمعنى نهاية الصراعات الإنسانية، قد تكون قد حلت بهيمنة الرأسمالية الحديثة التي حلت مشكلة الفقر والصراع الطبقي)!!
انظر: منصور خيري: جريدة الدستور الأردنية/ الاثنين ٢١ نيسان ١٩٩٢.
وهلال، د. محمد: جريدة الرأي الأردنية/ الثلاثاء: ٢٨ نيسان ١٩٩٢
والفانك، د. فهد: جريدة الرأي الأردنية/ الجمعة: ٢٧/ ٣/ ١٩٩٢.

(١٢)- بستان عائشة: صدر عن دار الشروق -القاهرة- بيروت/ فبراير ١٩٨٩ في (١٢٠) صفحة قطعاً متوسطاً ضم اثنتين وستين قصيدة تتميز بالقصر والكثافة كتبها الشاعر عبد الوهاب البياتي إبان إقامته في إسبانيا (١٩٨٠-١٩٨٩) مستشاراً ثقافياً متفرغاً في السفارة العراقية.
والديوان هو العشرون في متواليات إبداع الشاعر منذ "ملائكة وشياطين" ديوانه الأول الصادر في العام ١٩٥٠.

(١٣) انظر: جينيت (جيرار): الصيغة mode ترجمة: ناجي مصطفى/ جريدة: "الحوار الاكاديمي والجامعي" /الدار البيضاء- المغرب/ العدد ١٢/ ص٨/ ١٩٩٠

(١٤) انظر: عمر، (د. أحمد المختار): المصطلح الألسني العربي وضبط منهجه/ مجلة، عالم الفكر/ العدد الثالث- المجلد العشرون- اكتوبر- نوفمبر- ديسمبر ١٩٨٩/ الكويت/ ص ٧-٨.

(١٥) محمود البريكان: (من أوائل من كتب الشعر الحديث والمطولات لـ "المجاعة الصامتة ١٩٥٠" و "أعماق المدينة ١٩٥١"

- في أوائل الثلاثينات ولد في "الزبير" -البصرة- ١٩٤٨-١٩٩٢: هي سنوات النشر عنده، لم يستغل منها سوى عشر سنوات (متفرقة) نشر فيها جميعاً (٣٤) قصيدة، أولها: "قبر في المرج" (حزيران ١٩٤٨) وآخرها "مجهولة" (تشرين الثاني ١٩٥٣) (نشرت ضمن المرحلة الأولى للنشر التي دامت أربع سنوات نشر فيها (١٢) قصيدة وخاطرة فنية -نقدية- واحدة بعنوان "وثيقة الفن والبعث المنتظر"/ هذه القصائد والمقالة نشرت في مجلتي "الأديب" -اللبنانية- و "البيان" النجفية، وفي جريدة "الفارس" البصرية.

بعد العام ١٩٥٣ إنقطع عن النشر (أيضاً لمدة أربع سنوات ٥٤- ١٩٥٧)، تبدأ بعدها المرحلة الثانية في النشر، أواخر العام ١٩٨٥، إذ نشر ثلاثاً من خمس متتابعات بعنوان: "القوة والاغلال" -في إحدى الصحف السورية- امتدت هذه المرحلة في النشر حتى العام ١٩٦١، ونشر فيها (٨) أو (٩) قصائد إحداها بعنوان: "أنشودة إلى أخلد الأشواق"، في جريدة "اتحاد الشعب" و (٨) قصائد في مجلات عراقية هي "المعلم الجديد" و "المثقف" و "١٤ تموز" و "الأديب العراقي"

انقطع مجدداً للسنوات الست ١٩٦٢-١٩٦٧، لتبدأ المرحلة الثالثة في النشر امدها سنتان [١٩٦٨-١٩٧٠] نشر خلالها (١٣) قصيدة، وعند [قصائد تجريدية] التي نشرها عام ١٩٧٠ في مجلة "المثقف" يتوقف عن النشر، ليعاود ذلك بعد (٢٢) سنة أخرى عن الانقطاع، فيظهر مجدداً في مجلة "الأقلام" العدد ٣-٤/ ١٩٩٣ التي كرست ملفاً عن البريكان..

ظهرت القصائد تحت عنوان (عوالم متداخلة/ قصائد ٧٠ - ١٩٩٢)/ جلبها وحكى (قصتها) في مقدمة (رياض إبراهيم) أحد مريدي الشاعر وأصدقائه ونشرتها "الأقلام" مع الدراسات عنه التي كرستها أرصفة تداعية له في مدينة البصرة- ظهرت عنه دراسة صغيرة ومختارات في العام ١٩٨٩ بكتب عن دار الآداب، أنجزه عبد الرحمن طهمازي.

- إنظر ما كتبه عنه توثيقاً ومحاورة: حسين عبد اللطيف/ مجلة الأقلام ٣-٤/ ١٩٩٣/ بغداد.

(١٦): "انتماءات" ظهرت في مجلة "المثقف" / ص٨٢/ بغداد ١٩٦٩.

(١٧) من حوار نشرته مجلة "المثقف" عام ١٩٧٠، وأعادت نشره مجلة "أسفار" أواخر عام ١٩٩٢: -وأيضاً- يقول: "وأعتقد أن للشاعر الحقيقي أن يتحرك وحيداً.. ضمن خلفية تاريخية مدركة وعبرها" أو "على الأديب أن يحمل مسؤوليته وحيداً.. ومن الطبيعي أن يتخطى ما هو راهن ويغامر على المستقبل"

- ويقول عنه مجايلوه: (السياب): "محمود البريكان شاعر عظيم ولكنه مغمور بسبب نفوره من النشر"/ (عبد الرزاق عبد الواحد): "البريكان أخشاه وهو صامت وأجله، وهو أكبر من ندٍ لي"/ ويقول (رشيد ياسين): "إن إبداع البريكان يتقدمنا بمائة عام!"

وتقول (لميعة عباس عماره): "إن دور محمود البريكان في (تطور الشعر الحديث) لا ينكره أحد" (جريدة القبس ١٩٨٢)

(١٨) هذا المقتطف لسيمون دي بوفار/ المثقفون جـ٢/ ثبته يوسف الصائغ مدخلاً استهلالياً لسيرته الذاتية التي نشرها متوالية في مجلة "الأقلام" العراقية، تحت عنوان "الإعتراف الأخير لمالك بن الريب"، ثم جمعها في كتاب بجزأين/ منشورات "مطبعة الأديب" / بغداد ١٩٨٥.

(١٩) منذ وقت مبكر تفتح (يوسف) ذاكرةً في بيت كانت تعمره أعراف العلم والأدب والسياسة، وتغمره أجواء روحية وطقوسية، تتأكد في عقيدة الخلاص وإفتداء البشر عن خطاياهم التي ظلت تلاحقهم وتجلد ضمائرهم.

أبوه معلم وروحاني (قس) متفتح الذهن

عمه مؤرخ وكاتب مسرحي من الأوائل

ابن عمه، من أبرز المناضلين اليساريين في العراق، كتب وترجم فلسفيات وكلاسيكيات الفكر الماركسي، وتعرض بسبب انتمائه المبكر إلى السجن والتشريد والتهديد بحلم الإعدام.

(يوسف) أخذ من هؤلاء، ومن عشرة الحقيقة والأصدقاء والرفاق، وتقيد تماماً، بما يمليه عليه قلبه الذي خذله مراراً، لكنه لم يخنه، يحتكم إليه وإن يعاتبه مراراً، أو يساجله دائماً.
أصدر: -قصائد غير صالحة للنشر (مشتركة)/ ١٩٧٥
- السودان ثورة وشهداء (قصيدة نثر سياسية)/ ١٩٧٠
- المسافة (رواية)، ثم اللعبة- رواية فازت بجائزة أحسن رواية عراقية عام ١٩٧٠.
- مطولاته الشعرية:
- "انتظريني عند تخوم البحر" / ١٩٧٠
- "اعترافات مالك بن الريب"/ ١٩٧١
جمعها في ديوان، أضاف لهما:
- "رياح بني مازن"
- "سفر الرؤيا"
- "خواطر بطل عادي جداً
- "ما بين جلدي وقلبي"
التي ضمها من بعد إلى مجموعه الكبير: "قصائد" إلى جانب "اعترافات مالك بن الريب" و "المعلم" / ١٩٨٧
- أما دراسته لنيل الماجستير فكانت بعنوان : "الشعر الحرفي العراق" أنجزها عام ١٩٧٦
- رسام وناثر ومولد أفكار دائماً، عمل في الصحافة، ثم أصبح مديراً عاماً لدائرة السينما والمسرح، حتى تقاعده بعد تجاوزه الستين عاماً ونيف.
(٢٠)- انظر: مبارك (محمد): قراءة في شعر الصائغ (المقدمة لـ "قصائد" يوسف الصائغ/ دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد ط١/ ١٩٩٢- ص ١٣-١٥
(٢١)- نفسه / ص٤٥
(٢٢)- أصدر الثلاث مسرحيات في كتاب /دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد/ ط١/ ١٩٩٤.
(٢٣)- الصفارة: محاورة شعرية في ذكرى موسى ولطيف وسلمان/ شعر/ حسب الشيخ جعفر/ انظر: مجلة الأقلام/ العدد ١/٢/٣/١٩٩٤/بغداد/ ص٣٢-٣٩.
(٢٤) (كران البور: اصدار دار الشؤون الثقافية العامة/ ط١ بغداد ١٩٩٣/ ضمت (١١٩) (سوناتة) يتكون كل منها من ثلاث رباعيات وبيتين يقفل بهما.
وقعت هذه المجموعة الشعرية بـ (٢٣٠) صفحة قطعاً متوسطاً.

(٢٥) للشاعر:

١- نخلة الله - صدر عن دار الآداب- بيروت ١٩٦٩ (١٥ قصيدة)
٢- الطائر الخشبي- صدر عن وزارة الثقافة والإعلام - بغداد ١٩٧٢ (١٣ قصيدة)
٣- زيارة السيدة السومرية صدر عن وزارة الثقافة والإعلام - بغداد ١٩٧٤ (١١قصيدة)
٤- عبر الحائط في المرآة صدر عن وزارة الثقافة والإعلام - بغداد١٩٧٧ (١١قصيدة).
٥- وجيء بالنبيين والشهداء صدر عن وزارة الثقافة والإعلام - بغداد ١٩٨٨
٦- في مثل حنو الزوبعة صدر عن وزارة الثقافة والإعلام - بغداد ١٩٨٨
٧- أعمدة سمر قند عن دار الآداب بيروت ١٩٨٩
٨- كران البور صدر عن وزارة الثقافة والإعلام - بغداد/ ١٩٩٣

■ **ترجمات:**

٩- ماياكوفسكي صدر عن وزارة الثقافة والإعلام - بغداد ١٩٧٩
١٠- يسنين صدر عن وزارة الثقافة والإعلام - بغداد ١٩٨٠
١١- بوشكين المؤسسة العربية بيروت ١٩٨١
١٢- الكساندر بلوك صدر عن وزارة الثقافة والإعلام - بغداد١٩٨١
١٣- طالما الأرض تدور (حمزاتوف) مجلة الثقافة الأجنبية/ بغداد ١٩٨٤
١٤- باثيو (شاعر اليابان) مجلة الثقافة الأجنبية / بغداد ١٩٨٥
١٥- آنا أخماتوفا دار المأمون - بغداد/ ١٩٩٢
- صدرت: "الأعمال الشعرية" (١٩٦٤-١٩٧٥) عن وزارة الثقافة والإعلام - بغداد

١٩٨٥ ضمت دواوينه الأربعة الأولى.
- وصدر له- نثراً: سيرة ذاتية: رماد الدرويش/ ١٩٨٦ (عن مطبعة الكندي/ بغداد)- ثم صدر الجزء الثاني: الرحلة الثالثة/ ١٩٩٥ (عن دار المدى/ عمان)
وهما يتمثلان مرحلة دراسته الجامعية "الأدب الروسي" في روسيا، ثم زيارته الأخرى، والثالثة لها مترجماً وأديباً محتفى به، وقد قلد وسام لينين لدوره المتميز في ترجمة الأدب الروسي إلى العربية... وهو أول عربي يمنح هذا الوسام...
- منذ نيله الماجستير في الأدب الروسي وعودته إلى بغداد، عمل مشرفاً لغوياً في دائرة الإذاعة والتفزيون، وفي القسم الثقافي لجريدة الثورة/.
(٢٦) انظر: مجلة الأقلام، نفسه (١-٢-٣-١٩٩٤/ ص٣٨
(٢٧) انظر: مجلة الأقلام، نفسه (٤-٥-٦-/١٩٩٥/ص٢١
(٢٨) "الحداة" القصيدة الأولى في "كران البور" /ص٦
(٢٩) يقول حسب الشيخ جعفر: "أجد نفسي مقتنعاً بهذا الزمن الشعري، أما المنطلقات الآتية، منطلقات المستقبل الشعري، فلست قادراً على التكهن بها، ولكنها كأي شيء آخر لن تكون إلاّ متحركة/ أي مكتشفة بعداً فنياً جديداً"
انظر: ويكون التجاوز/ دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث/ محمد الجزائري/ اصدار وزارة الثقافة والإعلام/ سلسلة الكتب الحديثة/ ط١/ ١٩٧٤ ص ٤٣٣ الفصل الخاص بالشاعر تحت عنوان : حسب الشيخ جعفر: الغربة والحزن المكثف.
(٣٠) كران البور: ١٤٦ (الصدى)/ وأظن أن (ريّا) هي الأصح، لأنها طبعت في الديوان : "ريغاً"
(٣١)- إنظر: مجلة الأقلام: العدد ٩-١٠/ ١٩٩٣ والعدد: ١-٢-١٩٩٤/٣ والعدد: ٤-٥-١٩٩٥/٦.
(٣٢)- هابرماز (يورغن): الخطاب الفلسفي في الحداثة/ مجلة:العرب والفكر العالمي/ العدد التاسع شتاء ١٩٩٠/ ص١٠٠- ١٠٢ (نصوص ما بعد البنيوية)
(٣٣) ذلك هو عنوان المحاضرة التي قدمها (هابرماز)/ أيلول ١٩٨٠/ عندما تلقى جائزة أدورنو.
(٣٤)- الكيلاني (مصطفى): في (الميتا- لغوي) والنص والقراءة/ منشورات دار أمية/ تونس ١٩٩٤/ ط١ (في مناقشة الفهم عند هيدغر، في تاريخ التأويلية: الميتالغوي والتأويلية الانطلوجية/ ص٤.
(٣٥) نفسه: ص: ٥.
(٣٦) ابن رشيق / العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده/ ط٤/ دار الجيل ١٩٧٢ ص: ١١٩-١٢٠.
(٣٧) نفسه: ١١٩
(٣٨) نفسه: ١٢٠ (انظر الكيلاني (مصطفى)/ مصدر سابق: في النص والقراءة والأجناس الأدبية/ ص ٤١- ٤٢
(٣٩) للشاعر شفيق الكمالي:
١- رحيل الأمطار: مؤسسة رمزي/ طبع بخط اليد مع لوحات لضياء العزاوي (٢٢٤ صفحة قطعاً مربعاً/ ١٩٧٢ بغداد
٢- هموم مروان وحبيبته الفارغة: دار الآداب- بيروت- ط١/ ١٩٧٤/ مع لوحات للفنان يوسف الصائغ (١٢٠صفحة)
٣- تنهدات الأمير العربي: المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ بيروت- ١٤٢/١٩٧٦صفحة/ رسوم نوري الراوي وحلمي التوني.

■ **معارض رسم:**
- "التباسات تشكيلية "(مشترك مع يوسف الصائغ)/ بغداد ١٩٧٣.
- المعرض الشخصي الثاني/ ١٩٧٨
■ **ولد** : شفيق عبد الجبار قدوري الكمالي في (البوكمال ١٩٢٩- سوريا) وتوفي في بغداد ١٩٨٤
- إنتمى إلى حركة البعث سنة ١٩٤٩
- أنهى دراسته الابتدائية بين (البوكمال) وبغداد حيث انتقل وعائلته ليكمل دراسته الابتدائية والمتوسطة والثانوية، ثم يدخل كلية الآداب فيتخرج فيها سنة ١٩٥٥، ثم ينال شهادة الماجستير من القاهرة، أوائل الستينات عن أطروحته: "الشعر عند البدو" (صدرت بكتاب سنة ١٩٦٤)
- عام ١٩٦٣ : عين مديراً لديوان وزارة الإرشاد (الإعلام)
- ١٩٦٣ (بعد ١٨ تشرين) اعتقل، وبعد الافراج عنه عين مدرساً في كلية الآداب بجامعة بغداد
- ١٩٦٨ وزيراً للشباب، فوزيراً للإعلام/ فسفيراً للعراق في اسبانيا سنة ١٩٧١
- ١٩٧٦ أسس دار (آفاق عربية) للنشر والطباعة وترأس تحرير مجلة (آفاق عربية) وخلال هذه الفترة ترأس (الاتحاد العام للأدباء في العراق) وأنتخب رئيساً للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب.
- تعلم الرسم على يد الفنان الرائد حافظ الدروبي في مرسم كلية الآداب، وكان من زملائه مظفر النواب، يوسف الصائغ، ثم ضياء العزاوي"
- كتب مذكراته بأسلوب روائي تحت عنوان: [المسيرة]- وهو مخطوط- وأنجزه قبل موته بقليل.

(٤٠)- Julia kristeva “La revolution du Langage poetique” points-Seuil 1974
انظر: الكيلاني/ مصدر سابق/ ص ٣٤.

(٤١) الكيلاني: نفسه/ ص ٣٤-٣٥.

(٤٢)- دريدا (جاك) (الكتابة والاختلاف)/ ١٩٦٧- أنظر (البنيوية وما بعدها: من ليفر شتراوس إلى دريدا)/ تحرير: جون ستروك ترجمة د. محمد عصفور/ سلسلة عالم المعرفة (٢٠٦)/ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب/ الكويت/ شباط ١٩٩٦/ "مقالة: جونا ثان كلر عن: جاك دريدا)/ ص٢١٥-٢١٦

(٤٣) هذا المبحث كان بعنوان: "هموم الشعر.. وهموم مروان وحبيبته الفارعة" نشر في مجلة الأقلام/ العدد الثالث - السنة العاشرة: كانون أول ١٩٧٤ ص١١-١٨، مع أربع لوحات للفنان ضياء العزاوي.
ولم يجر الناقد أية تعديلات على جوهر السياق وتسلسل الأفكار والاستشهادات والاستنتاجات، وبالذات الخاتمة... كأن الناقد تنبأ بموت الشاعر قبل أن يموت بعشر سنوات... وما أجراه من إضافات، إقتضاها روح البحث وتحديثه.
وظل سؤال البحث، على صيغته في الختام:
"فهل يجد مروان في "مياه بني عذره" التطهر من الاتهام والخلاص من العطش والموت؟"

(٤٤) ياسين طه حافظ:
ولد في بغداد ١٩٣٦، نال البكالوريوس في اللغة الانكليزية من كلية التربية/ جامعة بغداد، مارس التدريس، ثم انتقل إلى حقول الثقافة والإعلام، فشغل وظيفة سكرتير تحرير مجلة (الطليعة الأدبية)، ثم رئيس تحرير مجلة (الثقافة الأجنبية) منذ صدورها.
وللشاعر: - الوحش والذاكرة (١٩٦٩) (شعر)
- قصائد الاعراف (١٩٧٤) (شعر)
- البرج (١٩٧٧) (شعر)
- النشيد -قصيدة طويلة (١٩٧٨) قصيدة طويلة.
- عبد الله والدرويش (١٩٨٠) قصيدة طويلة.
- الحرب (١٩٨٥) قصيدة طويلة
-قصائد من زمن الحرب (١٩٨٦) مجموعة شعرية

- تموت الأزهار تستيقظ الأفكار (١٩٨٦) مجموعة شعرية.
- ليلة من زجاج (١٩٨٦) قصيدة طويلة.
- قصائد السيدة الجميلة (١٩٨٨) مجموعة شعرية.
- في الخرائب حلية ذهب (١٩٩٣) مجموعة شعرية (١٢٠ صفحة، قطعاً صغيراً ، مزينة برسوم تخطيطية للفنان اتيلا سامي: صدرت عن وزارة الثقافة والاعلام)

■ **ترجمات:**

- كتابة الشعر في المدارس (جي بولتون)/ ١٩٧٧
- رباعية الحرب (جورج ماكبث)/ ١٩٨٤
- مدن لامرئية (ايتالو كالفينو)/ ١٩٨٦
- شعراء الحرب العالمية الأولى (دراسة ونماذج)/ ١٩٨٧
-بيكاسو (غرترود شتاين)/ ١٩٩١
- قلعة المصائر المتقاطعة (ايتالو كالفينو)/ ١٩٩٢
- ولم يقل كلمة (هايزش بل)/ ١٩٩٢
- القمم العالية (مختارات شعرية مترجمة)/ ١٩٩٣
- السيد بالومار (ايتالو كالفينو)/ ١٩٩٠

(٤٥) ورق/ ظهيرة/ عقرة/ طريق بهرز/ عناوين قصائد احتلت مقدم القسم الثالث من الديوان، ثم تلتها: مرقد مجهول/ عجوز كردي/ حياة خاصة/ قرية/ نهر/ إمرأة/.. الخ، كأنها تخطيطات انطباعية عن المكان الأليف. (ص٤١ فما فوق).

(٤٦) يحيى جواد، قاص، ونحات، وخطاط.. أصيب بالشلل، فاحتجب في غرفته، في محلة الصالحية، حيث عاش، وحيث كان مكتبه (مشغله) قرب الإذاعة/ ملتقى الأدباء الخمسينيين، وحتى الستينات.. عاد من (بلغاريا) على كرسي متنقل، ولم ينتبه اليأس، فراح ينحت تماثيله على الخشب، بكف واحدة! حتى توفي، وسط تماثيله، في تلك الغرفة بالطابق العلوي من البيت الذي قضى فيه!

(٤٧) كزار حنتوش:
- صدر له فقط: "الغابة الحمراء" ديوان شعر/ بمائة وتسع صفحات، من القطع المتوسط،/ وزارة الثقافة والإعلام -ط١ بغداد ١٩٨٨/ ثلاث عشرة قصيدة عن (الحرب).

(٤٨) الكاظم، هو الأمام موسى الكاظم، ومرقده في "الكاظمية" ببغداد، معروف بكثرة الحمام الذي يحلق حول الضريح وفي أواوينه وصحنه الكبير، بين الناس، بألفة.
- والعباس: هو الإمام أبو الفضل العباس بن علي بن أبي طالب (ع) شقيق الإمام الحسين، ونصيره في الطف (واقعة كربلاء) حيث استشهد وشقيقه وعديد أفراد عائلتهما، ودون في كربلاء، ومرقده، ومرقد أخيه الحسين، هما من المراقد الكبيرة ذات المنائر والقباب الذهب، والثريات الكبيرة الزاهية، ويتصل المرقدان بشارع مستقيم، تنتقل فيه مواكب الزوار أيام عاشور، من ضريح إلى الآخر.
عبر تلك المشهدية المعروفة في شعائر الندب والبكاء واللطم..

(٤٩) إيلو (امبرتو): القاريء في الحكاية -التعاضد التأويلي في النصوص الحكاية - ترجمة: انطوان أبو زيد/ المركز الثقافي العربي -بيروت/ الدار البيضاء/ ط١- ١٩٩٦/ ص: ٩

(٥٠) نشر النص كاملاً (بوجوهه) الأربعة- في مجلة "الأقلام" العراقية/ العدد الرابع - نيسان ١٩٨٩ ص: ٦١-٦٢-٦٣.
آخر ما صدر للشاعر كاظم الحجاج كتابه التسجيلي: (المدينة والمدفع: البصرة تحت القصف)/ دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد ١٩٩٤: وفيه هذا الاستهلال:
(هذا قانون الحرب: لا تعش رخيصاً، لاتمت رخيصاً) (ص: ٥)
وفي (المقدمة) ينشر الكلمة التي القاها بمناسبة المؤتمر الثاني لأدباء البصرة/ بتاريخ ١٧-٦-١٩٨٧، جاء فيها:
أي حجم تقترحون لهذه المدينة؟
وأي عدد من السكان ستضعون على أرضها الآن.. وبالأسماء؟
وهل تقترحون بأنفسكم أو تتركون لمنحاز أن يقرر حجم مدينتكم، ويذكر عدد وأسماء ساكنيها؟ وهذا (المنحاز) يرى: "إن الجغرافيا تسجن التاريخ في مساحة شحيحة" ويرى أيضاً: "إن التراث هو الماضي- الآن!" فهل تظنون كما

يظن، فتنحازون كما إنحاز؟ فصاحب هذا (التقرير) لا يرى مساحة مدينته على مساحتها (الآن) لأنه يتذكرها وهي تتاخم البادية الأم- في جهة الغرب- لترسم درباً من الرمل بين عكاظ الجاهلية، في الجزيرة، ومربد الإسلام في البصرة.

وهو لا ينظر إلى مدينته -من ناحية الشرق- إلاّ ويراها تعبر النهر الكبير لتلاصق امبراطورية (فارس) ولأنه يرى أن النشاط الثقافي لأدباء مدينته مختلف حد الانتحار! - بسبب بسيط وخطير- في وقت واحد، هو أنكم الآن أمام أكثر من خمسين أديباً نجوا من الموت طوال أكثر من ست ونصف من السنوات، عاشوها وسط مدينة كل مساحتها أرض حرام!

ولحكمة ما- لعلها تكمن في التركيب التاريخي والمناخي لهؤلاء الأدباء الأكثر من خمسين فقد ظلوا يكتبون، وظلوا يقرأون.. لأنهم يخجلون من إلاّ يكتبوا ويخجلون من إلا يقرأوا لأن في مدنهم الأخرى أصدقاء يكتبون من أجلهم -هكذا يؤمنون!- وآخرين ينتظرون كتاباتهم ولأنهم، بعد كل حساب -كانوا في أعين الجميع وفي قلوبهم..

أهناك نشاط ثقافي -طوال التاريخ- أعمق من أن يخرج الأديب من بيته الآمن نوعاً ما إلى زقاق غير آمن، باحثاً عن سيارة (مجازفة) تنقله إلى (مكتبته) التي اعتاد أن يشتري منها صحفه اليومية، ولأنها - المكتبة- تجاور مقهاه الذي اعتاد فيه أن يتفقد وجوه زملائه وأصدقائه ليطمئن على أن أحداً منهم لم ينقص؟! ويجلس في المقهى ليناقش مقالة لأديب صديق من مدينة أخرى من مدن وطنه، أو يبدي رأياً ما في قصة ما نشرت اليوم في جريدة ما أو محلة ما.. وقد يبتسم أو يضحك! نعم.. لطالما ضحك البصري وأصوات الموت تنفجر هنا وهناك. وقد يخمن اقتراب أحد الأصوات المميتة من بيته البعيد الآن. فيشعر بالوجوم، فيقوم ليستعير هاتف المكتبة ليطمئن على عدد أفراد عائلته، ويطمئنهم على أنه لم يفقد عضواً من أعضاء جسده! ثم يعود إلى مقهاه معتذراً ومبتسماً ليكمل النقاش!

وفي ختام (كتابه) يقول:

"ليس قصدي من وراء هذا الكتاب تسجيل ذكرى حاقدة لما حدث لمدينتي طوال سنوات الحرب، إنما هي تذكير بمأساة الإنسان الأعزل أيام الكوارث الطاحنة.

ولأنني أدرك أن المأساة نفسها قد وقعت في الجانب الآخر -وإن اختلفت التفاصيل- فإن هذا الكتاب دعوة إنسانية لمنع الحروب بكل الوسائل.

إذ أن ميزة الإنسان الكبرى على غيره من الكائنات أنه يستفيد من الدروس المريرة!

(البصرة ٢٦/ تموز/ ١٩٩٠.

(ص: ٥٦)

- وفي خاتمة لشهادات مواطني المدينة، كتب أيضاً:

(ليس هذا الكتاب محض استذكار لما جرى لمواطني مدينة من المدنيين الآمنيين، إنه إشارة إلى المأساة في كل مكان وزمان، منعاً لتكرارها، وأرى أنه لو قدر لهذا الكتاب أن يترجم ويقرأ في الجانب الآخر -إيران، فإنه سيقول شيئاً خيّراً ونافعاً..

سيقول أن الآلام قد توزعت فيما بيننا، وإن الثارات قد تم استيفاؤها في وقتها.. وإنه لا ثأر بيننا الآن أو في المستقبل، ولنبحث عن ورقة جديدة بيضاء، نكتب فيها مستقبلنا المشترك، بعيداً عن وسخ الأحقاد والدماء.

(البصرة ١٩٩٠/٨/٤)

- هذا الكتاب ضم مواداً نثرية، هي (خامات) قصائد كثار، وقصار، تميزت بها تجربة كاظم الحجاج، كما سنرى في التطبيق على بعض نصوصه..

هذا الكتاب احتوى على مقطع من قصيدة "ايقاعات بصرية/ ١٩٨٦" وفصول قصار عن: حفيدة مقترحة للشاعر/ وزيارة إلى حديقة الشهداء/ وتعريف جغرافي للمدينة/ وذات ليلة/ ومقهى الأدباء/ والكلب الأجنبي/ النزهة/ وقذيفة في بيت الجيران/ والهاجس/ وحامل الخبز/.. وشهادات/ وخاتمة.

(وقعت في واحد وسبعين صفحة قطعاً متوسطاً).

(٥١) العشار نهر يأخذ مياهه من شط العرب، سمي بالعشار نسبة إلى الزاهد البصري (صاحب العشور) ومقامه الذي يقع في مدخله في منطقة سميت لاحقاً بـ "العشر"، يجتمع فيها الفلاحون والمزارعون والصيادون والتجار ليبيعوا بضائعهم، وبخاصة التمور بسلالها والفواكه باقفاصها، والأعناب، والتين، والخضروات.. والأسماك، والطيور..

الخ.
وكان السندباد البحري ينطلق في رحلاته من مدخل "العشار" ، فقد كان بيته، هنا، أيضاً قرب مقام صاحب العشور، الزاهد،... ودار السندباد هي في نفس الموقع الذي أصبح بعدئذ (دائرة الكمارك)...
والعشار يخترق المدينة من مركزها، بل إنه يضم مركز المدينة، الذي كان يسمى بفيض البصرة!
- أما محلة "أم الدجاج" فتقع على نهر هي (الخندق) ونهر الخندق قناة حفرت بمثابة خندق حول سور البصرة، بعد انتقال المدينة إلى مكانها الجديد سنة (١٣١٠م) (موقع الموفقية)، المواجهة لجامع البصرة الكبير الذي صلى فيه الإمام علي بن أبي طالب، والذي كان شيوخ البصرة، وأدباؤها وعلماؤها يعقدون حلقاتهم فيه، كالجاحظ والأصمعي، والحريري، والحسن البصري، وابن سيرين، والفراهيدي،.. الخ... ويسمى هذا المسجد (بجامع الإمام علي)...

(٥٢) هيبولت (جان): مدخل إلى فلسفة التاريخ عند هيغل/ دمشق/ ط١/ ١٩٦٩ ص ١٠١-١٠٢

(٥٣) ايقاعات بصرية/ دار الشؤون الثقافية العامة/ وزارة الثقافة والإعلام/ ط١/ بغداد ١٩٨٧ ص:٦٩

(٥٤) انظر: الجزائري (محمد): "اسطورة ايرا" مثيولوجيا وشعر/ مجلة الأقلام/ العدد العاشر/ ١٩٨٧ ص٤- ٢٤/...تضمنها كتابنا (القاتل والضحية "تقصيات النص من أسطورة ايرا إلى السياب/ (منشورات دار الوراق/ لندن ط١/ ١٩٩٨)

(٥٥) صدر للشاعر حميد سعيد:
١- شواطيء لم تعرف الدفء/ ط١/ ١٩٦٨-بغداد/ دار الكلمة
ط٢/ ١٩٦٩-بغداد/ دار الكلمة
ط٣/ ١٩٧٥- بيروت- دار العودة
٢- لغة الأبراج الطينية: /ط١/ ١٩٧٠- بيروت، دار الآداب
ط٢/ ١٩٨٣- بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر
٣- قراءة ثامنة: /ط١/ ١٩٧٢- بيروت- دار الآداب
ط٢/ ١٩٨٧- بيروت- دار ابن رشد
٤- يوان الأغاني الغجرية: ط١/ ١٩٧٥- بيروت- دار العودة
ط٢/ ١٩٨٧- بيروت- دار ابن رشد
٥- حرائق الحضور: ط١/ ١٩٧٨- بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر
ط٢/ ١٩٨٦- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب
٦- ديوان حميد سعيد/ الجزء الأول/ ط١/ ١٩٨٤- بغداد- مطبعة الأديب البغدادية
ط٢/ ١٩٩٠- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب
٧- مملكة عبد الله /ط١/ ١٩٨٧- بغداد- دار الشؤون الثقافية العامة
ط٢/ ١٩٨٨- بغداد- دار الشؤون الثقافية العامة
٨- باتجاه أفق أوسع/ ط١/ ١٩٩٢- بغداد- دار الشؤون الثقافية العامة
٩- فوضى في غير أوانها/ ط١/ ١٩٩٦- بغداد دار الشؤون الثقافية العامة

(٥٦) ويكون التجاوز، ط١/ بغداد ١٩٧٤/ وزارة الثقافة والإعلام/ ص١٩٨

(٥٧) قراءة ثامنة ص: ٢١

(٥٨) ويكون التجاوز: ص ١٩٤.

(٥٩) الشاعر، هنا، يفيد من التجارب التي سبقت، في توظيف الملصق، وتمثل أجواء لوركا الغجر/ اندلس الغياب والحضور/،... ويفيد أيضاً من "الملاحظة" اليومية، والوقائع الصغيرة، وإغناء بنية الخطاب في مزجها داخل نسيجه...
أفاد من الملصق بالكلمات: (ص: ١٣/ ٣٤/ ٣٩) و التنقيط (الأسطر الفارغة) دلالة البياض الصمت- موسيقى التأمل- الفاصلة النفسية: ص٢٥/٢٦/٦٥/٦٦/٧٥.
والانتقال بترجيع زمني/ امتداد نهايات المقاطع لكلمت الموسيقى، أفاد، أيضاً، من تقطيع الصور، الانتقالات بين الحاضر والماضي، الأنا والآخر، ومن الملصق الشعبي: "أغنية بصرية شعبية عن بالعامية عن المطر"(ص٤٧).

(٦٠) فوضى في غير أوانها: (ص: ٦٢)

(٦١) فوضى في غير أوانها : (ص: ٦٤)(٦٥)
(٦٢) انظر، إيكو (امبرتو): القارىء في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)/ ترجمة انطوان أبو زيد/ المركز الثقافي العربي- بيروت/ الدار البيضاء/ ط١ ١٩٩٦/ ص٣٤.
(٦٣) نفسه
(٦٤) (Monade): (موناد): جوهر روحي متوسط بين الصور العقلية والجواهر المفردة الجسمانية -بحسب ليبنيز- (د. جميل صليبا/ المعجم الفلسفي/ ص ٩٢-٩٣)
(٦٥) القارىء في الحكاية/ مصدر سابق/ ص: ٣٦
(٦٦) مملكة عبدالله: من ص ٦٩ إلى ص١٢٥
(٦٧) عن نص" بيت كاظم جواد" (الذي نشرته (الأقلام) في العدد السادس/حزيران١٩٨٦) تحدث حميد سعيد في حقل "تجارب" تحت عنوان: "الكشف عن أسرار القصيدة، نص وتطبيق/ مؤكداً (إن القصيدة لاتشغل نفسها بكتابة تاريخ صديق مأزوم أو شاعر مأزوم، ليس لأن كتابة تاريخ من هذا النوع خارج مهمتنا، حسب، وإنما لأن طموحها أكبر من هذه المهمة.
وسواء ظهر تدخل الوعي في المسار الطبيعي للتجربة أو لم يظهر فأن الحالة الشعرية واضحة في الموضوع والمكونات والتأثير،... ويبدو نضج الأداة الشعرية واضحة في الموضوع إلى حد الأيهام حيث تسكن النص حالة واضحة جداً وبسيطة جداً، المفردات والصور والصياغات. هكذا تعبر البساطة عن التعقيد فيتحقق العمق المطلوب)
انظر: مجلة الأقلام/ العدد التاسع/ أيلول ١٩٨٧.
(٦٨) راجع كتابنا: "خطاب العاشق" ميثولوجيا ورؤى- من عشتار سيدة الحب الأولى إلى المتنبي عاشقاً /دار الشروق- عمان- ط١/ ١٩٩٧
(٦٩) تعني كلمة preconscious (ما هو سابق للوعي): عندما تكون اسما نظاماً من الجهاز النفسي يختلف تمام الاختلاف عن نظام اللاوعي، وعندما تكون (صفة) فإن الكلمة تصف عمليات النظام السابق للوعي ومحتوياته. وبما أن هذه العمليات والمحتويات لا تكون حاضرة في مجال الوعي، فأنها تكون لاواعية من حيث المدلول الوصفي لهذه الكلمة، ولكنها تختلف عن محتويات نظام اللاوعي من أنها من حيث المبدأ ما تزال قابلة للحضور إلى مرحلة الوعي (أي للمعرفة والذكريات التي لا تكون في الوقت الراهن واعية)
(انظركتاب: ج لابلانش، وج-ب بونتالس: لغة التحليل النفسي) وفي التحليل النفسي يعتبر (ما يسبق الوعي) و (الوعي) نظاماً متصلاً واحداً في العادة، ويختلف تمام الاختلاف عن نظام اللاوعي.
انظر: بوي (مالكولم): جاك لاكان/ البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا/ تحرير: جون ستروك/ ترجمة: د. محمد عصفور/ سلسلة عالم المعرفة (٢٠٦)/ ط١/ الكويت/ شباط ١٩٩٦/ ص: ١٦١.
(٧٠) براد بري (مالكن) و ماكفارلن (جيمس)/ الحداثة/ ترجمة مؤيد حسن فوزي/ دار المأمون/ وزارة الثقافة والإعلام/ ط١/ بغداد ١٩٨٧/ ص: ٢٦
(٧١) حدد هربرت ريد ماهية القصيدة القصيرة في كتابه: (الشكل في الشعر الحديث "form in modernn poetry" London, 1984, P. 66
إنظر: الشرع (د. علي)/ بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس/ دراسة- منشورات اتحاد الكتاب العرب -/ ط١- دمشق ١٩٨٧/ ص: ٥١
(٧٢) أدونيس، فاتحة لنهايات القرن / دار العودة -بيروت ١٩٨٠ ص٢٥٦
انظر: الشرع/ نفسه/ ص ٥٤
(٧٣) Raymond P. Sheindlin. Form and structure in the poetry of al - Mu, tamid B. Abbad, P.36
انظر: الشرع (د. علي)/ مصدر سابق/ ص ٥٨
يؤكد د. الشرع: أن ما كشفه الباحث المذكور لا يقتصر في الواقع على شعر المعتمد بن عماد وحده، بل يمكن اعتباره ظاهرة تمثل بنية فكرية وقالباً أدبياً تأصلاً في الشعر العربي.
ويمكن القول إن هذه البنية، من زاوية التأزم والإنفراج، قد استمرت لتجد لها مكاناً بارزاً في بناء الشعر العربي المعاصر وبخاصة في بناء المقطعات الشعرية أو القصائد

القصار. ولعل (أبرز) من يمثل هذه البنية الفكرية في الشعر العربي المعاصر هو (أدونيس)، فكثير من قصائده القصيرة تقترب في بنيتها من بنية البيت التقليدي، وبخاصة من هذه الزاوية: (التأزم والإنفراج). ولعل أبسط الأمثلة على هذا اللون من الشعر الممثل لهذه البنية الأمثلة التالية:

١- (لأنني أمشي
أدركني نعشي) (أدونيس: أوراق في الريح، الآثار الكاملة م١/ ١٩٧٠ ص١٩٧)

٢-(لأنه روى من دمه قوله
لأنه أسمى من كل من حوله
قالوا له أعمى
وإنتحلوا قوله) (ص: ٢٠)

٣- (كلما مر ببالي
أن أرى شرق الجمال
ودعاني الشفق
تمحي عبر خطاي الطرق (ص: ٤١)

(٧٤) للشاعر سامي المهدي:

١- رماد الفجيعة (شعر)/ ١٩٦٦
٢- اسفار الملك العاشق (شعر)/ ١٩٧١
٣- أسفار جديدة (شعر)/ ١٩٧٦
٤- الزوال (شعر)/ ١٩٧٩
٥- أوراق الزوال (شعر)/ ١٩٨١
٦-الأعمال الشعرية ١٩٦٦-١٩٨٥
٧- سعادة عوليس (شعر) ١٩٨٧
٨- بريد القارات (شعر)/ ١٩٨٩
٩- حنجرة طرية شعر ١٩٩٣
١٠-قصائد (مختارات من شعره مترجمة إلى اللغة الانكليزية)/ من اصدارات دار المأمون/ بغداد

■ **أعمال أخرى:**
- صعوداً إلى سيحان (رواية)/ ١٩٨٧
- نمط الحداثة وحداثة النمط (نقد)/ ١٩٨٨
- جاك بريفير -قصائد مختارة (مترجمة)/ ١٩٨٨
- هنري ميشو- مختارات (مترجمة)/ ١٩٨٩
- مختارات من الشعر الاسباني المعاصر (ترجمة) (١٩٥٠-١٩٧٥- ١٩٩٢
- الموجة الصاخبة (دراسة عن شعر الستينات...

(٧٥) يقول سامي مهدي: (هذه "يوميات".. كتبتها حين كانت بغداد تقاوم قصف الطائرات والصواريخ المنطلقة من حاملات الطائرات، وكنت يومها منهمكاً في واجبات يومية لا أفرغ منها للتأمل والكتابة إلا في ساعات متأخرة من الليل، وهي ساعات يشتد فيها القصف ويكون الخطر أكثر اقتراباً) (ديوان: حنجرة طرية/ دار الشؤون الثقافية العامة/ ط١/ بغداد ١٩٩٣/ ص: ٤٣

(٧٦) جينيت (جيرار): مدخل لجامع النص/ ت: عبد الرحمن أيوب/ مشروع النشر المشترك/ دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد- دار توبقال/ المغرب/ ب. ت/ ص ٧٠-٧١

(٧٧) الشرع، (د.علي/ مصدر سابق/ ص: ٩٨

(٨٧) انظر: المفارقة وصفاتها/ ت: د. عبد الواحد لؤلؤة/ موسوعة المصطلح النقدي/ دار المأمون/ ط١/ ١٩٨٨- بغداد/ ص ١٧- ١٨

(٧٩) مارنييتي، كتابة أحاديث في الحركة/ ١٩١٢
انظر: المستقبلية الروسية/ ج. م. هايد (فصل في الحداثة) تحرير مالكم براد بري/ دار المأمون/ بغداد/ ص ٢٥٧

(٨٠) تودوروف (تزفتان): علاقة الكلام بالأدب/ من كتابه "شعرية النثر"
انظر: في اصول الخطاب النقدي الجديد/ ت: أحمد المديني/ دار الشؤون الثقافية العامة/بغداد/ ط١/ ١٩٨٧.

(٨١) اليوسف (يوسف): بحوث في المعلقات/ منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي/ دمشق/ ط١/ ١٩٧٨/ ص: ٩٧.

(٨٢) نفسه/ ص ٩٨.

(٨٣) نفسه/ ص ٩٩-١٠٠

(٨٤) نفسه/ ص ٩٧-١١٢

(٨٥) صدر عن دار الشؤون الثقافية العامة/ ط١/ بغداد ١٩٩٠ بعنوان:
(أم المعارك- الديوان الشعري)جـ١/...
تأكيداً لمفهومنا عن تفعيل الحماسة، فهذا الجزء صدر عام ١٩٩٠ (أي قبل العدوان) وضم (١٢٨) نصاً وقعت في (٤٢٨) صفحة قطعاً كبيراً.
أما الجزء الثاني الصادر عام ١٩٩١ / فضم (٧٨) نصاً وقعت في (٣٠٢) صفحة.
ثم إن الدار (فلترت) هذا الكم، وانتقت من الجزئين (مختارات) صدرت ط١/ ١٩٩٢ ضمت (٨٣) نصاً فقط وقعت في (٣٥٣) صفحة.
احتوت على قصائد منها:
- رسالة الإعصار - أحمد سليمان الأحمد
- حجر على حجر على أحجار - أحمد عبد أحمد
حديث النهر - أحمد قاسم دماج
- أمريكا ولعنة الفقراء - أديب كمال الدين
- نداء إلى الأرض العربية - أديب ناصر
- آلامك - إرماندو غوبوزا
- حدود العراق - أمين جياد
- دعانا النفير - برهان الدين العبوشي
- لماذا العراق - بوجمعه الدناني
- اليانكي - جبار الكواز
- برقية ثانية إلى بوش - حارث طه الراوي
- نادى العراق فطاب الموت ياعرب - حبيب الزيودي

- صوت من جنوب لبنان إلى قائد الأمة - محمد شبلي
- ثورة الشعر والشعب العظيم - محمد صالح بحر العلوم
- وقولك الفصل - محمد عبد الرحمن بن محمد يحيى
- إلى العراق الجميل - محمد الغزي
- كلام موزون - محمد القيسي
- كعتان للعشق تحت سماء بغداد - محمد مفتاح الفيتوري
- الوطن - مكرم الطالباني
- في الرياح السيئة يعتمد القلب - مظفر النواب.
- الخائبون - معد الجبوري
- صورة لجندي عراقي - منذر الجبوري
- الطوفان - المنصف الوهايبي
- لأنك وحدك أنت العراق - الميداني بن صالح
- لمن الحشود؟ - نعمان ماهر الكنعاني
- أم المعارك إنّا لها - نوري حمودي القيسي
- مزامير لفلق الصبح - هادي دانيال
- يا رسول الله - هاني إبراهيم عاشور
- فقرات من كتاب السلطعون- يوسف رزوقة
- بلى... كان يمكن - يوسف الصائغ
- قصيدة أولى لبغداد - يوسف الورفي
الخبز والكرامة - يونس ناصر عبود.

وهذه (المختارات)- أنجزت طباعتها في العام ١٩٩٢، وقدم لها الناقد عبد الجبار البصري. في مقالة استغرقت صفحات (٤- ١٨) وقد استبعد من الجزء الأول والثاني عديد النصوص - كما هو ملاحظ - واختير لكل شاعر نص واحد فقط بغض النظر عن عدد النصوص التي نشرها.

وقد استبعدت عن المختارت - نصوص الشعراء:

إبراهيم الخطيب، / أحمد عبد الصاحب/ ، أحمد عبد العظيم الحايك/، أحمد هاشم عبد الباقي/أكرم الياس زريقات/ أمل الجبوري/ تحسين مهدي صالح/جمال برواري/ جمال حافظ واعي/ حامد عبد الصمد البصري/ حامد عبد المنعم المبيضين/ وحسين قره داغي/ وضيوف دواي الفهد/ ورباح نوري/ ريكان إبراهيم/ زكريا فريد داود/ الصابر أيوب/ عبد الجبار الجبوري/ طارق مصطفى الزبيدي/ طراد الكبيسي/ عاتكة الخزرجي/ عادل جاسم البياتي/ عبدالاله الفهد/ عبد الفتاح حياصات/ عبدالله هاشم الكبيسي/ عبد الواحد المحامدي/ عدنان فرهاد/ عزيز خيون/عمر أبو الهيجاء/عبد الناصر صالح/ فوزي الطائي/ عيسى حسن الياسري/ فايز العليان/ محمد مردان/ محمود الريفي/ مصطفى الكسواني/ موسى الجنابي/ محي الدين توفيق/ مهدي الشبلي/ مناف خالد محمد/ مولود جابر الدوري/ نايف أبو عبيد/ نزار جواد/هادي علي الزيادي/

■ ومن الجزء الثاني، حذفت نصوص (كتاب) آخرين مثال:

الأزهر النفطي/ حسن وحيد الشمري/ خالد أحمد المشهداني/ زياد البوريني/ ستار الماز ذهب/ شاكر العاشور/ طه الهاشمي/، عبد الرزاق العجلوني/ عبد اللطيف الدارمي / علي رحماني/ كريم العماري/ محمد الأمين الشريف/ محمد فرحات/ مصطفى الجعيدي/ مصطفى كاظم المدامغة/ مؤيد عبد القادري/ والشاعر الكبير نزار قباني، حيث استبعدت قصيدته: (أبو جهل يشتري فليت ستريت) المنشورة في جـ٢/ وبذلك، فمن مجموع (٢١٥) نصاً وقعت في (٧٣٠) صفحة/ اكتفت المختارت بـ (٨٣) نصاً فقط وقعت في (٣٥٣) صفحة، وهذه النصوص لم تتكرر فيها الأسماء، بل اختيرت قصيدة واحدة لكل شاعر، مهما كان انتاجه وفيراً...

(٨٦) في كتابنا التالي "وعي الضد" نص الاختلاف والحرية دراسات نقدية في آن الشعر دراسة وافية لنماذج النص المفتوح (قصيدة النثر) التي أطلقها الشباب الثمانتسعينيون (١٩٨٥-١٩٩٥) خلال العقد المزدحم، هذا.. لنتبين صوتاً آخر جاهر بالاختلاف والحرية.

(٨٧) سعيد (حميد): ٢٩/ ٧/ ١٩٩١ من قصيدته (وجيبك مازال يبني مدائنه)

(٨٨) نفسه
(٨٩) خوري (خليل): (مختارت أم المعارك الديوان الشعري) (ص: ٩٢)
(٩٠) النواب (مظفر): نفسه/ ص ٢٧٢: (في الرياح السيئة يعتمد القلب)
(٩١) الجواهري (محمد مهدي): حوار خاص نشرناه في ملحق مستقل صدر عن دار الجماهير للصحافة/ في ٢٥-١-١٩٨٠/ تضمن نشر هذه القصيدة لأول مرة.
(٩٢) نفسه/ في حوار آخر العدد ٢٤٨٥/ بغداد/ السبت ٨ تشرين الثاني ١٩٧٥.
(٩٣) الزهاوي (ناظم) من الشخصيات العراقية المعروفة، أستوزر أكثر من مرة، وكان وزيراً للاقتصاد بعد ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨.
(٩٤) الطاهر (د. علي جواد)/ - الجواهري من المولد حتى النشر في الجرائد/ انظر: جـ١/ من ديوان الجواهري/ وزارة الإعلام/ بغداد ١٩٧٣/ المقدمة (ص ٢٣- ٦٩)

❑❑

■ ســـيرة ابـــداع:

■ المؤلف والأعمال

محمد الجزائري: ولد في مدينة البصرة - جنوب العراق- في (الخندق) ٣٠ حزيران ١٩٣٩

- عمل في الصحافة منذ مطلع الخمسينات، وتولى مسؤوليات عدة، آخرها رئاسة تحرير مجلة "فنون" حتى ١٩٨٧/٦/١ ورئاسة تحرير مجلة "الأديب المعاصر" الصادرة عن اتحاد الأدباء في العراق،... حتى تفرغه للإبداع.
- عضو مؤسسة لاتحاد الأدباء في العراق، بعد غلقه منذ الستينات، ورابطة نقاد الأدب، ورابطة نقاد الفن التشكيلي، ونادي السينما، وعمل في قياداتها لسنوات طويلة.
- كما كان عضو المكتب الدائم للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب وسكرتير الأمانة العامة لسنوات أكثر من عشر، رفقة الشاعر الراحل شفيق الكمالي.

٢- المؤلفات:

١- **حين تقاوم الكلمة:** (دراسات أدبية/ نقد) ١٩٧١

٢- **ويكون التجاوز**: (دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث) ١٩٧٤

٣- **الكتابة على أديم الفرات**: (نص إبداعي/ مشاهدات ليست سياحية عن النهر والناس والحياة) ١٩٧٥

٤- **الفن والقضية:** (دراسة نقدية تشكيلية) ١٩٧٧

٥- **عطا صبري:** (فنانون عراقيون - دراسة تشكيلية)١٩٧٨

٦-**البيت:** (نصوص إبداعية مشهدية عن البصرة والحرب) ١٩٨٨

٧- **أسئلة الرواية**: (جدل الرؤية والتسجيل في الرواية العربية المعاصرة دراسة نقدية ومقاربات) ١٩٨٩

٨- **مقامات الحريري:** (دراسة وكتابة ثانية للمقامات) ١٩٩٠

٩- **خطاب الإبداع**: (الجوهر - المتحرك- الجمالي/ دراسة حضارية نقدية) ١٩٩٣

١٠- **الجوّاب يتذكر**: (فنانون عراقيون/ الكتاب الثاني عن أوراق توماس جيب في المسرح- الحياة) ١٩٩٥.

١١- **خطاب العاشق:** (مثيولوجيا ورؤى): من عشتار سيدة الحب الأولى- إلى المتنبي عاشقاً - دار الشروق عمان/ ط١/ ١٩٩٦

١٢- **في التكوين**: (مشترك) مع النقاد: طه حسين/ محمد مندور/ عبد العظيم أنيس/ محمود أمين العالم، غالي شكري/ غسان كنفاني/ نبيل سليمان/ صدر باللغة الروسية عن دار التقدم/ موسكو/ ١٩٨٤

١٣- **من الواقعية إلى الفنتازيا**: (فنانون عراقيون/ الكتاب الثالث/ عن الفنانة التشكيلية وداد الأروفه لي- والحركة التشكيلية في العراق خلال نص قرن)/ دار الشروق/ عمان/ ١٩٩٧

١٤- **حالات عشتار**: (فنانون عراقيون/ الكتاب الرابع/ عن الفنانة التشكيلية بتول الفكيكي، في المعطى..) (تحت الطبع)

٣- انجز للسينما والتلفزيون والمسرح [سيناريو وتعليق وبحث ساند]:

١- **والشجرة حياة**/ إخراج: بسام الوردي/ جائزة تقديرية من مهرجان "الربيع الأخضر"/ برلين
٢- **فلسطين نعم**/ إخراج: محمد يوسف الجنابي/ جائزة تقديرية من مهرجان أفلام وبرامج فلسطين
٣- **إشارة المعجزة**/ إخراج: فاروق القيسي/ رسالة تقدير من جامعة يورك (مؤتمر الأعمار ما بعد الكوارث والحروب)- لندن
٤- **وعد الماء**/ إخراج: محمد شكري جميل/ تقدير النقاد/ الحلقة الدراسية عن سينما الوثيقة.
٥- **الصوت الثالث**/ إخراج: طارق عبد الكريم/ عرض في تلفازات العالم لمناسبة العيد الوطني العراقي
٦- **مدينة الخزف**/ إخراج: محمد الطائي/ عرض في مهرجان "لايبزك" مكرس عن الفنان طارق الشيخلي وأعماله الخزفية
٧-**ملحمة الحرية**/ إخراج صبيح عبد الكريم/ عن نصب الحرية لجواد سليم والتماثيل والنصب العراقية.
٨- **سيد الجسور**/ إخراج فاروق القيسي/ عرض في جامعات صنعاء/ بغداد/ المتلنوجية/ وجامعات عالمية: عن تجربة إعادة أعمار جسر الجمهورية.
٩- **الكنز الأخضر**/ إخراج فاروق القيسي
١٠-**الثمرة**/ إخراج فاروق القيسي
١١- **خنساء العصور**/إخراج فاروق القيسي (عن المرأة العراقية)/ عرض في محافل المرأة الدولية.
١٢- **الماجدات**/ إخراج فاروق القيس (عن المرأة العراقية)/ عرض في محافل المرأة الدولية
١٣ - **الأنامل الخضر**/ إخراج فاروق القيس (عن المرأة العراقية)/ عرض في محافل المرأة الدولية.
١٤- **صورة زمن**/ إخراج عاتكة الخطيب/ جائزة تقديرية، ومرشح لجائزة كارلو فيفاري ١٩٩٣ نال أيضاً: جائزة الدولة للإبداع كأحسن سيناريو لعام ١٩٩٣.
١٥- **اغتيال الحياة**/ إخراج فاروق القيسي عن الطفولة في زمن الحرب والحصار
١٦- **أول الضحايا لماذا؟**/ إخراج فاروق القيسي عن الطفولة في زمن الحرب والحصار
١٧- **البيت**/ إخراج فاروق القيسي
١٨- **شعلة البناة**/ إخراج فاروق القيسي
١٩- **من أجل هؤلاء**/ إخراج عماد بهجت (لصالح اليونسيف في العراق)
٢٠ **العمق الأخضر**/ روائي/ جائزة أفضل سيناريو (الجائزة الأولى) ١٩٩٤
٢١- **وجوه سلاماً عراق**/ جائزة أفضل سيناريو وثائقي/ ١٩٨٦.
٢٢- **ذات المناديل الأربعة:** مسرحية احتفالية/ إخراج سامي عبد الحميد، قدمت على فضاء (القصر العباسي) ببغداد/ ومن تلفزيون العراق
٢٣- **السفينة والربان**/ احتفالية/ قدمت في ساحة الاحتفالات الكبرى/ بغداد ١٩٩٦.
٢٤- **المندائيون**/ لصالح التلفزيون الفرنسي/ إشراف سعد المسعودي.

■ كل الأفلام قدمت تعليقاتها بأكثر من لغة/ الانكليزية والفرنسية/ ... الخ.
شاركت في مهرجانات عالمية، ووزعت بعضها إلى ضيوف العراق والمنظمات والجهات الإنسانية، والجامعات، والتجمعات الثقافية والسياسية.
- أنجز لقناة الجزيرة (الفضائية) (١٢ نص سيناريو وتعليق) عن شواهد في حضارة وادي الرافدين - من إخراج عباس أرناؤوط-

الفهـــــرست

❑❑❑

رقم الايداع في مكتبة الأسد - الوطنية

آلة الكلام النقدية: دراسات في بنائية النص الشعري/ محمد الجزائري-
دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩-٣٠٦ص ؛
٢٤سم .

١- ٨١١.٩٠٠٩ ج ز ا آ   ٢- ٨١١.٩٥٦٣٠٠٩ ج ز ا آ

٣- العنوان   ٤ - الجزائري

ع -١٤٦٦/٨/١٩٩٩   **مكتبة الأسد**

❒

هــذا الكـــتاب

يحاول الكاتب في كتابه دراسة نماذج من الشعر العراقي المعاصر. حيث طبق بعض معايير المنهج الألسني عليها إضافة إلى أنه استفاد من المنهج السوسيولوجي في دراسته.

ومن نماذج الشعراء المدروسة: حسيب الشيخ جعفر- شفيق الكمالي- ياسين طه حافظ- كاظم الحجاج، حميد سعيد.

❑❑❑